JOH. LUDWIG ABERLI

1723—1786

JOH. LUDWIG ABERLI

1723—1786

LEBEN, MANIER
UND GRAPHISCHES WERK

INAUGURAL-DISSERTATION

DER ERSTEN SEKTION DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT BERN
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
VORGELEGT VON

BERNHARD GEISER

Von der philosophischen Fakultät auf Antrag
des Herrn Prof. Dr. A. Weese angenommen.

Bern, den 23. Juni 1924.

Der Dekan:
Prof. Dr. A. Debrunner

Buchdruckerei Jordi & Cie., Belp — 1929

Dem Andenken meines Vaters

INHALT:

Vorbericht.

I. LEBEN.

1. Winterthur. Jugend und Lehrjahre.
2. Bern. Künstlerische Zustände. Erster Anfang. Die Reise nach Paris 1759. Die Zeit der Herausgabe der kolorierten Blätter, 1766—1786.

II. MANIER.

1. Künstlerische Gestaltung.
2. Technische Behandlung.

III. WERK.

1. Stiche der Frühzeit, bis 1766.
2. Die kolorierten Umrissradierungen.
3. Graphische Blätter nach Aberli. Nachstiche.

Anmerkungen.

Beilagen.

Literaturverzeichnis.

VORBERICHT

Eine Biographie Joh. Ludwig Aberlis schrieb bereits dessen Landsmann, Freund und Mitarbeiter Heinrich Rieter. Sie erschien im „Helvetischen Journal für Litteratur und Kunst", Heft I-III, Zürich 1802—1804 und ist ein innig sprechendes Denkmal treuer Freundschaft und Verehrung. Die persönlichen Erinnerungen des Verfassers an Aberli umspannen die Zeit von 1777 bis 1786, dem Todesjahr. Alles frühere dürften ihm, neben den Nachrichten, die er im dritten Bande von Füesslins „Geschichte der besten Künstler in der Schweitz" gelesen, gelegentliche Aeusserungen des Verewigten während jener Zeit verbürgt haben. So wenigstens lassen sich kleinere Verschiebungen im Laufe der Tatsachen, wie ihn Rieter beschreibt, erklären. Ein Auszug aus der eben erwähnten Biographie wurde unter dem Titel „Leben Joh. Ludwig Aberlis von Winterthur" als XIII. Neujahrsstück der Künstler-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1817 herausgegeben. Eine wertvolle Erweiterung bedeutet die darin enthaltene knappe Notiz über das Kolorieren landschaftlicher Blätter. Seitdem ist nirgendwo ein mehreres über Aberli erschienen.

Das vielfach einseitig als Aberlische Manier bezeichnete technische Verfahren, das seinen Blättern zugrunde liegt, kam gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts ausser Uebung und geriet in Vergessenheit.

Ein frühes Gesamtverzeichnis der kolorierten Blätter Aberlis findet sich in Heinzmanns „Beschreibung der Stadt und Republik Bern", Bd. I, Bern 1794. Auf ihm basiert dasjenige im „Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler" von Huber & Rost, Bd. I, Zürich 1796, und vor allem dasjenige in der zweiten Ausgabe von Ebels „Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweitz zu bereisen", Bd. I, Zürich 1804. Während Nagler, „Neues Allgemeines Künstler-Lexicon", Bd. I, München 1835, nur ein paar wenige Blätter verzeichnet, führt Le Blanc, „Manuel de l'Amateur d'Estampes", Bd. I, Paris 1854, alle Abdrucke an, die von Aberlis eigenhändig radierten Platten stammen. Eine Erweiterung versucht erst Meyer, „Allgemeines Künstler-Lexikon", Bd. I, Leipzig 1870, indem er zwei Gruppen unterscheidet: von Aberli selbst radierte und nach ihm radierte und gestochene Blätter. Dabei sind ihm aber eine ganze Reihe von Verwechslungen, z. B. mit Blättern von Albanis Beaumont unterlaufen und wiederholt führt er die gleichen Blätter unter verschiedenen Titeln auf. In ähnlicher Weise enthält auch das Verzeichnis von Longchamp, „L'Estampe et le Livre à

Gravures", Lausanne, o. J. (1920), verschiedene Zuschreibungen, die ebensowenig wie die bisweilen vermerkten Daten belegt werden können.

Keines der genannten Verzeichnisse ist, dem Zweck oder dem gezogenen Rahmen entsprechend, beschreibend oder kritisch; keines berücksichtigt die Tatsache, dass einige der Ansichten von zwei verschiedenen Platten stammen, noch weniger ist ein Augenmerk auf Plattenzustände gerichtet.

Das im 3. Hauptteil der vorliegenden Arbeit niedergelegte Verzeichnis ist kein endgültiger Oeuvrekatalog. Namentlich was die sog. Nachstiche anbelangt, sind begreifliche Lücken vorhanden. Hingegen darf die Abgrenzung alles dessen, was Aberli unter dem Schutze seiner Privilegien in seiner Manier geschaffen oder herausgegeben hat, in allen Teilen als zuverlässig betrachtet werden.

I. LEBEN

WINTERTHUR

Jugend- und Lehrjahre

Johann Ludwig Aberlis Lebenszeit fällt in die Jahre 1723—1786. Am 14. November 1723 wurde er in Winterthur aus der Taufe gehoben[1]). Sein Vater war der Stadtwachtmeister Hans Jakob Aberli (1684—1763), die Mutter, Anna Barbara, eine geborene Forrer von Winterthur.

Die Aberli waren ein in Winterthur alteingesessenes Geschlecht, dessen Mitglieder meist dem Handwerkerstande angehörten[2]). Durch handwerkliche und mitunter militärische Tüchtigkeit sich auszeichnend, standen sie vielfach in städtischem Dienst. So auch Hans Jakob Aberli, der als höchste obrigkeitliche Polizeiperson für die Sicherheit der Stadt und ihrer Bürgerschaft verantwortlich war. Er bewohnte ein Haus an der Hintergasse, und hier hat der erstgeborene Ludwig mit seinen Geschwistern die früheste Jugendzeit verbracht[3]).

Winterthur, als zürcherische Munizipalstadt, zählte damals kaum 3000 Einwohner. Die überragende Mehrzahl der Bürger trieb ein Handwerk und war zunftmässig organisiert. Handel und Gewerbe galten als Nebengeschäft, während die Industrie, d. i. die Zwilch-, Schnur-, Woll- und namentlich die Seiden-Fabrikation, als einträglicher Erwerbszweig die Missgunst der Zürcher Kaufherren erregte, so dass besonders am Anfang des 18. Jahrhunderts die Stadt schwer für ihre Handelsfreiheit kämpfen musste. Trotz Handwerk, Handel und Industrie war die Landwirtschaft keineswegs vernachlässigt. Wie heute noch, war die Umgebung der Stadt sehr fruchtbar und dementsprechend angebaut. Es gab kaum eine Handwerkerfamilie, die nicht einen Acker, ein Stück Pflanzland oder Garten besass und den täglichen Bedarf an Feldfrüchten und Gemüsen selbst zu ziehen suchte. Vor allem aber war es die Rebe, die gehegt und gepflegt wurde; um ihr Gedeihen sorgte man sich. Der Stand der Reben bildete das häufige Gesprächsthema, und lohnte im Herbst reiche Ernte die stete Mühe der Bürger, so kam die Freude darüber in fröhlichen Festen zum Ausdruck[4]).

Der Begangenschaft, d. h. der Tätigkeit der Bewohner, entsprach das äussere Gepräge der Stadt[5]). Die wesentlich nur Vorder- und Hintergasse schaffenden, engaufgeschlossenen Häusergruppen enthielten neben den einfachen Wohnungen zu ebener Erde die Werkstätten und Lagerräume der Handwerker und Fabrikanten. Die Fassaden prangten nicht selten in farbigem Schmuck und gaben so den Gassen ein frohes und sauberes Aussehen. Kriegerische und mythologische Szenen und solche aus der biblischen Geschichte waren da kühn auf die Mauer gemalt, und allgemein pflegte man die einzelnen Häuser nach den betreffenden Darstellungen zu benennen[6]). Natürlich fehlten nicht Marktplatz, Kauf-, Wag-, Rat- und Schulhaus, Zunftstuben, noch weniger Stadtkirche und Spital. Dies alles umfasste festes Mauerwerk und, wo nicht die munter fliessende Eulach natürlichen Schutz und willkommene Wehr gewährte, ein tiefer Graben. Ausserhalb der Mauern und der befestigten Tore lagen die Gärten der Bürger und weiterhin an den sonnigen Hängen der benachbarten Anhöhen die zahlreichen Rebstücke, so zahlreich, dass ihre Besitzer und Bebauer einst allein einer der fünf Zünfte der Stadt den Namen gaben[7]).

Es ist nicht unwichtig, die Eigenart der Stadt und die Eigentümlichkeiten ihrer Bewohner festzuhalten; zeigt es sich doch, dass der Gesamtcharakter der durch wirtschaftliche und politische Umstände zusammengehaltenen und erzogenen Bürgerschaft mehr oder weniger ausgeprägt im Gehaben des einzelnen Bürgers zum Ausdruck kam, auch dann, wenn der Bürger seine Vaterstadt verlassen hatte. Es haben neben andern weder Ludwig Aberli, noch Johann Georg Sulzer, noch Anton Graff ihre Herkunft je verleugnet.

Noch heute sind die Winterthurer stolz auf die ehrende Erwähnung, die Vadian der Stadt einst zollte: „Winterthur ist nicht nur durch seine angenehme Lage, sondern auch durch seinen Wohlstand, überdies durch die besondere Freundlichkeit der Bürger allgemein bekannt". Andere haben dies bestätigt und die Winterthurer als ein von Art freundliches, ehrerbietiges und fröhliches Volk bezeichnet[8]).

In der vorwiegend handwerklichen Beschäftigung der Bewohner hatte die auffallende Arbeitstüchtigkeit ihren Ursprung. Durch Handel und Gewerbe kam ein nennenswerter Zuschuss an berechnendem Sinn hinzu, weitete sich der Blick und erwuchs Schutz vor ängstlicher Kleinbürgerei. Die sorgliche Arbeit aber im Pflanzgarten und im Rebberg brachte den Kontakt mit der Natur, förderte die Gabe der scharfen Beobachtung und das Gefühl für das Schöne. Wie allenthalben waren gesunde Fröhlichkeit und Wohlstand Krönung solchen Tuns.

Jndessen waren es keineswegs ruhige Zeiten für die Stadt, damals, als Ludwig Aberli das Licht der Welt erblickte. Die militärische Anstrengung des Zwölferkrieges war noch lebhaft in Erinnerung. Unruhe und Aufregung brachte aber vor allem der versteckte, zähe Kampf mit Zürich um die Fabrikations- und Handelsprivilegien. Argwöhnisch schauten die zürcherischen Kaufleute auf die regsamen Bürger der ihnen untertänigen Stadt. Um die gefürchtete Konkurrenz zu brechen, scheuten sie sich nicht, überlieferte Rechte

der Winterthurer zu schmälern und anzutasten. Im sogenannten Schultheiss-Steiner-Handel des Jahres 1723 erreichte die Spannung ihren Höhepunkt. Dass Zürich auf listige Weise Schultheiss Steiner von Winterthur gefangen setzte und inquirierte, erregte Unwille, der lange Zeit nicht zur Ruhe kommen wollte. Burgermeister und Rat der Stadt Zürich fanden es daher 1724 für angezeigt, drohende Warnung nach Winterthur zu senden und zu fordern, dass „alle Animosität gesteckt, die schuldige Gehorsame und Treuwe beibehalten und Ruhe, Liebe und Einigkeit bevestnet werde" [9]).

Die allgemeine Unsicherheit und Erregung in jenen Jahren brachte es mit sich, dass dem Stadtwachtmeister Aberli vermehrte Aufgaben erwuchsen. Namentlich musste der nächtliche Wachtdienst neu organisiert und verschärft werden; sämtliche Bürger mussten sich der Reihe nach dazu bequemen und erhielten ihre Instruktionen durch den Wachtmeister. Diesem war dadurch die Nachtruhe des öftern geraubt, und er musste am Tage der Ruhe pflegen. So mag denn eher mütterliche Fürsorge als väterliche Strenge die Erziehung des Knaben Ludwig geleitet haben. Sicher weilte er auch hin und wieder bei seinem Grossvater, dem geachteten Schneider Jakob Aberli, der als Zuchtvater der Waisenkinder 1731 sein Leben beschloss[10]).

Mit den Jahren besuchte Ludwig Aberli die Stadtschule, die unfern dem väterlichen Hause in derselben Gasse lag[11]). Gemäss dem aufgestellten Schulplane, der von 1664—1774 verbindlich war, galt der Unterricht neben Lesen, Schreiben und katechetischer Unterweisung den alten Sprachen, vor allem der lateinischen. Die Methode war eine strenge. Wer als älterer Schüler „tütsch schwetzte" wurde mit der Rute geschlagen. J. G. Sulzer, der zur selben Zeit wie Aberli die Schule besuchte, rühmte nachmals die Art und Weise nicht sonderlich, wie da seiner kindlichen Wissensbegier Genüge geleistet wurde: man bekam nichts in den Kopf als unverständliche Wörter ohne Begriffe[12]). Indessen ist in den Berichten über die alte Schule in Winterthur nicht nur von strenger Schulzucht, sondern auch von Schulfreuden die Rede. Alljährlich feierte die Jugend ihre Feste, die mit einem praktischen Zweck verbunden waren. Bald galt es den Stadtgraben von heruntergefallenen oder hinabgeworfenen Steinen zu reinigen, bald zog man aus, um Wachholderbeeren und Gesträuch zu sammeln, womit man die schlecht lüftbaren, engen Schulstuben räucherte, oder es galt die Fähigkeiten der Knaben beim Turnen und Schiessen zu erproben. Bei solcher Gelegenheit pflegte die Obrigkeit ihre Freigebigkeit zu zeigen und liess es an lockenden Spenden nicht fehlen.

Ueber Aberlis Verhältnis zur Schule ist uns einzig bezeugt, dass diese in ihm auffallende Freude am Bücherlesen erweckte. Rieter spricht davon[13]), und Johann Caspar Füessli erwähnt, dass auch später noch das Lesen wohlgeschriebener Bücher zu seinen hervorragenden Gewohnheiten zählte[14]). Die Winterthurer hielten es sich zugut, dass sie auf dem Rathause eine ansehnliche Bibliothek besassen. Deren Verwaltung lag in den Händen der Geistlichkeit, und da es meist Geistliche waren, die das Lehramt versahen, so zog auch die Schule aus diesen Bücherschätzen ihren Profit. Vor

allem scheint die „Natur-Historie des Schweitzerlandes" von Joh. Jakob Scheuchzer der damaligen Schuljugend Eindruck gemacht zu haben[15]). Dieses Buch erfreute nicht zuletzt durch die vielen in Kupfer gestochenen Tafeln[16]), die, verbunden mit dem Text, einen Begriff von der Mannigfaltigkeit und der unermesslich reichen Fülle der Schweiz an Naturschätzen und Merkwürdigkeiten zu vermitteln suchten. Es war nachmals kein Zufall, dass Joh. Georg Sulzer die Scheuchzersche Natur-Historie neu edierte und erweiterte[17]), nachdem er schon vorher in seiner „Anleitung zu nützlicher Betrachtung der schweizerischen Naturgeschichte" darauf hingewiesen hatte, dass kaum anderswo die Wege der Natur so studiert werden könnten, wie in der Schweiz, wo die herrlichsten Merkmale sich vorfänden. Sulzer zog aus Füesslis Werk und aus der Natur die moralischen Nutzanwendungen, Aberli die künstlerischen.

Beinahe wäre Aberli dem Beispiel Sulzers gefolgt und hätte sich theologischen Studien zugewendet. Die aussergewöhnliche Beschäftigung mit Büchern schien seinen Angehörigen ein Fingerzeig zu sein, den begabten Knaben auf das Pfarramt vorbereiten zu lassen. Indessen wurde offenbar, dass er ebenso sehr Lust und Bedürfnis hatte, zu zeichnen und zu malen und darin kein geringes Talent verriet. So war denn zuerst elterliche Fürsorge und verwandtschaftliches Wohlwollen vor die Wahl gestellt, geistliches Amt oder künstlerische Laufbahn ratend zu empfehlen. Glückliche Einsicht überliess aber schliesslich die Lösung der Frage dem Knaben selber. Er entschied sich für die Kunst. Hätte man aber nur ein wenig darauf gedrungen, sagte er später aus, so hätte er sich für das geistliche Amt entschieden[18]). Dass man dies nicht tat, hat vielleicht seinen Grund darin, dass bereits zu jener Zeit in Winterthur ein Ueberfluss an jungen Geistlichen sich fühlbar machte, indem seit 1712 den Zürcher Geistlichen der Vorrang bei der Besetzung von Pfarrstellen gesichert war[19]). Anderseits stand die Kunst in hohem Ansehen, und es erfreuten sich vor allem die Winterthurer Kunsthandwerker weithin eines guten Rufs. Den künstlerischen Ruhm der Stadt begründeten die Glasmaler des 16. und 17. Jahrhunderts. Mit ihnen wetteiferten alsbald die Hafner und Ofenmaler, deren Kunst weitherum geschätzt und in Anspruch genommen wurde. Die bis ins 18. Jahrhundert hinein immer zunehmende Beliebtheit der Winterthurer Oefen beruhte wesentlich auf der Einführung und technischen Vervollkommnung des Verfahrens, die Ofenkacheln bunt zu bemalen. Auf den trockenen weissen Grund der Kachel, d. i. auf die milchweisse Zinkglasur, spannte man die gewählte Zeichnung, deren Kontur mit einer Nadel durchstochen war. Streute man Farbstaub darauf, so drang er durch die feinen Löchlein auf den Grund, und so wurde der Umriss der Zeichnung auf die Kachel übertragen. Hierauf wurde er mit Mineralfarben ausgemalt, dann mit einer durchscheinenden Glasur überzogen und eingebrannt. Als Vorlage für solchen Schmuck dienten häufig Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche von Hans Holbein, Tobias Stimmer, von Josias Maurer und dessen Söhnen Christoph und Josias. Waren es hier meist noch allegorische und biblische Szenen, mit Reimen und Sprüchen, so tauchten gar bald

Landschaftsbilder, Prospekte und Darstellungen aus dem täglichen Leben auf. Berghem, Roos, Waterloo, Rugendas und Callot, aber auch einheimische Künstler wie Felix Meyer und andere lieferten die Vorbilder[20]).

Nicht zu unterschätzen für die damalige Zeit ist der Bildungswert der bemalten Ofensitze. Wie einst die primitiven Holzschnittbücher, vermittelten sie besonders im bildungsarmen 17. Jahrhundert eine Summe fester Bildvorstellungen. So spendeten die Oefen nicht bloss Wärme dem Körper, sondern auch Licht dem Geiste, wie Troll sich trefflich ausdrückt[21]). Die Einführung der buntbemalten Ofenkacheln hob das Ansehen des Hafnerhandwerks ungemein, war es nun doch halbwegs zum künstlerischen Beruf geworden. Bereits der um die Einführung verdiente Onophrius Pfauw, Stammvater des berühmten Hafnergeschlechts, das während fast zwei Jahrhunderten in Winterthur tätig war, wird urkundlich ein „vast künstlicher Haffner und Maler" genannt[22]). Auch in den Geschlechtern der Ehrhart, Graf, Forrer u. a. vererbte sich oftmals das Hafnerhandwerk vom Vater auf den Sohn und wurde mit Ehre und Geschick betrieben[23]).

Alle Beachtung verdient die Wandlung, die im Laufe des 18. Jahrhunderts innerhalb der zunftmässigen Organisation der eigentlichen Maler in Winterthur vor sich ging und ihren äusserlichen Abschluss in der totalen Aenderung der Handwerksartikel fand.

Von Alters her hatten die Glas- und die Flachmaler ein und dieselben Handwerksbestimmungen. Diese waren aber weit mehr auf die besondern Verhältnisse der Glasmaler zugeschnitten, als dass sie den Eigenheiten der Flachmaler Rechnung trugen. Letztere waren in frühern Jahrhunderten in Minderheit und auch minder geachtet, als die begehrten Glasmaler. Mit dem beginnenden 18. Jahrhundert trat nun eine radikale Verschiebung ein. Das Handwerk der Glasmaler geriet mehr und mehr in Niedergang und erlosch, noch ehe die Revolution die Zunftverbände löste. Die Flachmaler anderseits gewannen an Ansehen namentlich dadurch, dass etwa seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert sich unter ihnen immer mehr solche befanden, die nicht nur Fassaden, Getäfer und Möbel zu bemalen imstande waren, sondern regelrechte „Staffelei-Gemälde", Portraits und Landschaftsbilder schufen. Im Bewusstsein ihrer gegenüber den aussterbenden Glasmalern errungenen künstlerischen Bedeutung, verlangten sie 1767 vom Rat der Stadt die Genehmigung der Aenderung der Handwerksartikel zu ihren Gunsten. Hinweisend auf die Tatsache, dass sie befähigt wären, jeglichen Auftrag, vom einfachen Anstrich bis zum getreuen Porträt, zu erfüllen, beantragten sie, dass es fürderhin jedem fremden Maler verboten sein solle in Winterthur zu arbeiten, solange ein Burger der Stadt in der Lage sei, diese Arbeit auszuführen. Nur dann sollte eine Ausnahme gemacht werden dürfen, wenn ein grosser Künstler der Stadt die Ehre seines Besuchs erwiese, und es sollte ihm erlaubt sein, „sich etwas Zeit in Staffelei-Gemälden aufhalten" zu können. Der Rat erteilte diesen Vorschlägen Sanktion und suchte so die Interessen der einheimischen Künstler, auf die die Stadt stolz war, zu wahren[24]).

Die Betrachtung der soeben geschilderten Vorgänge ist deshalb

von Wichtigkeit, weil sie zeigt, dass noch im 18. Jahrhundert eine enge Verbindung zwischen den eigentlichen Künstlern und den Kunsthandwerkern bestand. Erstere gingen vielfach aus den Reihen der letztern hervor. Durch vermehrte Fähigkeiten unterschieden sich die Kunstmaler von den Flachmalern; beide aber waren denselben Handwerksbestimmungen unterstellt. Die Grundlage zur Bildung eines freien Künstlertums fehlte in der Hauptsache. Es gab in der kleinen Stadt verhältnismässig wenig wirklich reiche Bürger, unter diesen kaum einige, die etwa über ihr Konterfei hinaus eine Landschaft, ein Tierstück oder eine Allegorie zu erwerben das Bedürfnis hatten. Die Absatzmöglichkeit für Staffeleigemälde innerhalb der Bürgerschaft war so gering, dass ein Maler, dessen Können die Grenzen des Herkömmlichen überschritt, gezwungen war, sich zu verziehen, oder aber nebenbei die dem gewöhnlichen Malerhandwerk eigenen Hantierungen zu verrichten.

Als der Maler Konrad Kuster von Winterthur (1730—1802) nach langem Aufenthalt in Holland 1763 in seine Vaterstadt zurückkehrte, da musste er bald einmal gewöhnlichste Flachmalerarbeit verrichten, um sich durchzubringen[25]). Seine Landschaften und historischen Stücke fanden selten Abnehmer, und Porträtaufträge kamen ihm wenige zu. Auch im benachbarten Zürich lagen die Verhältnisse ähnlich. Selbst begehrte Künstler, wie z. B. der geschickte Landschafter Heinrich Wüest (1741—1821), hielten Malerwerkstätten und beschäftigten Gesellen[26]).

Von der Bildung eines freien Künstlerstandes in der Schweiz kann auch im 18. Jahrhundert kaum die Rede sein. Selbst da, wo die Maler nicht zünftig waren und Anläufe zu freier Kunstbetätigung genommen wurden, wie beispielsweise in Bern, blieb der handwerkliche Einschlag unverkennbar. Bis in die Zeiten der Revolution hielt sich die Tradition der mittelalterlichen Werkstatt. Nicht dass der Schweizer Maler der Errungenschaften verlustig ging, die die Renaissance dem Künstler gebracht hatte. Die Anschauungen eines freien Malers lernte er auf Reisen in Italien und Frankreich kennen; aber es fehlte die Möglichkeit der praktischen Durchführung in der Heimat, es fehlte die Stätte freier Kunstbildung, die Akademie, und es fehlte die feudale Käuferschaft und das Gönnertum mit unbeschränkten Mitteln.

Die Idee einer höhern Kunstanstalt war in der Schweiz im 18. Jahrhundert wohl vorhanden, aber die Durchführung brachte erst das 19. Unzählige Bücher und Traktate vermittelten die Lehren der freien Maler-Schulen, an Anleitungen und Anweisungen fehlte es nicht. Kaum ein Künstler, der nicht die Folianten von Sandrarts „Teutscher Mahler-Akademie" kannte[27]). Aber die Lehren wurden missverstanden oder die praktische Anwendung liess zu wünschen übrig[28]). Altes verwob sich mit Neuem; alte Handwerksüberlieferungen und sorgsam gehütete Rezeptarien bildeten die Grundlagen für das technische Können. Erweitert wurden sie durch zufällige Einblicke in die Fertigkeiten und die Manier grosser Meister, oder durch aus zweiter und dritter Hand erworbene Nachrichten von neuen Erfindungen, besonders auf dem Gebiete der Graphik.

Uebereinstimmend bezeichnen die Berichte Felix Meyer (1653

oder 1656—1713) als denjenigen, der zuerst als Maler der Stadt Winterthur Ruhm und Ehre gebracht habe[29]). Sein Wirken daselbst fiel zusammen mit der letzten Blüte des Kunsthandwerks, und das hohe Ansehen, das die Stadt in Bezug auf die Kunst und das Kunsthandwerk genoss, war nicht zuletzt die Frucht gegenseitiger Hilfeleistung und Unterstützung. Während seiner Wanderjahre — die Lehrzeit hatte er bei einem Maler in Winterthur beendigt — war Felix Meyer in Nürnberg in freundschaftliche Beziehungen zu Franz Ermels (1621 oder 1641—1693) und J. Heinrich Roos (1631—1683) getreten. Auch Wilhelm von Bemmel (1630—1708) gehörte zu diesem Freundeskreis. Namentlich unter dem Einflusse Ermels wurde Meyer zum Landschaftsmaler. Von Winterthur aus, wohin er nach Jahren zurückkehrte, unternahm er wiederholt weite Reisen. In den Gebirgsgegenden Graubündens und der Innerschweiz hielt er sich öfters auf und brachte jeweils eine Menge von gezeichneten und gemalten Naturstudien zurück, die er für Oelgemälde und Kupferstiche verwendete. Viele seiner Vorwürfe kamen, wie bereits erwähnt, in die Hände der Ofenmaler. So sehr sich Meyer aber auch umtat und so vielseitig er sich schliesslich auch betätigte, seine Kunst ernährte ihn und seine zahlreiche Familie kaum. Die Stadt übertrug ihm daher im Alter die Verwaltung des Schlosses Wyden, wo er indessen schon nach Verlauf von 5 Jahren starb[30]).

Eine spätere Zeit sah in Felix Meyer „das Haupt und den Stammvater der Schweizerischen Landschaftsmaler"[31]). Tatsächlich ist seine Bedeutung für die schweizerische Landschaftskunst nicht zu unterschätzen, und es ist zu bedenken, dass wohl die meisten seiner Bilder wegen seiner verhängnisvollen Technik heute kaum mehr wiedergeben, was sie einst zu sagen hatten[32]). Für Winterthur war Felix Meyer die überragende künstlerische Persönlichkeit. Er war aber auch der erste und der letzte bedeutende Maler, den die Stadt halten und behalten konnte. Allen andern war im 18. Jahrhundert das Schicksal gemein, dass sie fern ihrer Heimat ihr Brot verdienen mussten. Dennoch gedachten sie ihrer mit Liebe und fühlten sich auch in der Fremde noch als Winterthurer.

So traf es sich denn, dass, als der junge Aberli sich nach einem Lehrmeister umsah, nur wenige und unbedeutende Maler in Winterthur ansässig waren. Tüchtige Kräfte weilten auswärts, so Rudolf Studer (1692 oder 1700—1769 ?), der damals vielleicht schon in Bern sich aufhielt. Aberli vertraute sich nun Heinrich Meyer, einem Sohne des Felix Meyer an, der als Maler, so scheint es, wesentlich vom Ruhme seines Vaters lebte[33]). Wie üblich wurde die Lehrzeit vertraglich auf drei Jahre angesetzt. Aberli war ungefähr 15 Jahre alt. Wahrscheinlich verliess er das elterliche Haus an der Hintergasse und kam ganz in die Hut des Lehrmeisters. Vorerst galt es die handwerklichen Grundlagen zu schaffen. Die Kenntnis des Materials und der Werkzeuge war unerlässlich. Farbe musste gerieben werden und Leinwand aufgespannt; diese wurde beleimt und grundiert. Dann mussten Bindemittel und Firnisse hergestellt und sonstwie alle möglichen Handgriffe erlernt werden. Das erforderte eine sichere Hand. Doch dies war nur das Fundament. Nach der damals allgemein gültigen Form der Ausbildung

eines „künstlichen Malers" wäre es Aufgabe des Meisters gewesen, den Schüler über das Kopieren nach Zeichnungen und Kupferstichen, dann nach Gemälden und schliesslich nach Gips und Marmor hinaus zum Naturstudium und zur Komposition zu führen. Dies war die Stufenleiter der Unterweisung, die im 17. Jahrhundert unter dem Einfluss der Akademien verbindlich geworden war, und die ihre Gültigkeit auch im 18. Jahrhundert nicht verlor[34]). Dieser Aufgabe war Heinrich Meyer, der, nach Füesslin[35]), nur sehr mittelmässige Landschaften zu malen verstand, nicht gewachsen; Aberli kam über das Kopieren nach Kupferstichen und Handzeichnungen nicht hinaus. Aus dem Erbe seines Vaters besass Heinrich Meyer eine Unmenge von Handzeichnungen und graphischen Blättern, die Felix Meyer auf seinen Reisen nach der Natur gezeichnet und komponiert, oder auch gesammelt hatte. Diese bildeten das Vorlagematerial, das Aberli mit viel Fleiss, aber ohne besondere Freude abzeichnete. Die Gegenden, die sein Stift und sein Pinsel wiedergeben sollte, waren ihm fremd; ja, es schien ihm zweifelhaft, ob überhaupt die Landschaften mit den jähen Felsen, wilden Sturzbächen und dem Durcheinander von geborstenen und entwurzelten Tannen und mächtigen Felsblöcken irgend einer Wirklichkeit entsprächen. Sein Lehrmeister wusste darüber keinen Bescheid[36]). Nur zu oft war Aberli auf sich selbst angewiesen. Etwelche Klarheit über Weg und Ziel seiner Ausbildung brachte ihm die Lektüre von Sandrart, der als erster in deutscher Sprache interpretierte, was Leone Battista Alberti, Leonardo, Federico Zuccaro und andere über das Bildungs-Ideal des Künstlers geschrieben hatten. Dass das Kopieren nur einen Anfang bedeuten konnte, hatte Aberli längst eingesehen,

Welches war nun nach Sandrart der wahre Weg, um zu der „Mahler-Kunst Vollkommenheit" zu gelangen? „Es ist Welt-kündig", schreibt er im zweiten Bande seines Werks[37]), „und von allen Gelehrten also erkannt worden dass / wenn man gewillt ist / ein vollkommenes Studium vor die Hand zu nehmen / und darinne die Mittelmässigkeit zu überschreiten / der Anfang / um alles desto besser zu ergründen / bey der Theoria (oder Beschauligkeit und Lehr-Betrachtung) gemacht werden solle: damit / vermittels derselben / zu allen Regeln uns das Auge eröffnet / und ein vollkommener Grund gelegt werde". Zur Einsicht in die Dinge, zur theoretischen „Lehr-Fassung", muss die praktische Uebung treten. Aber nur wenn diese mit unermüdlichem Fleiss gepaart ist, kann Wohlerfahrenheit und Meisterschaft in der edlen Maler-Kunst erworben werden. Die Theorie umfasst die Lehren von der Proportion und der Perspektive, die Lehre von den Farben und dem Licht und die Regeln der Komposition. Dazu kommt die Kenntnis der Antiken, der Allegorie und Mythologie, kurzum das ganze Lehrgebäude, das die Renaissance aufgestellt hat. Die Uebung nun hat mit der Zeichnung zu beginnen, der „Seugamme der drey freyen Künste". „Des Absehens / muss allhie zuvörderst wiederholet werden / dass die Zeichenkunst / (als die bey den Alten / Reissen genandt war) die rechte und einige Mutter und Nährerin unserer dreyer Künsten ist / und aus der Vernunfft / durch gewisse imagination, oder Einbildung / in den Verstand / zuvorderst alles

formirt, was hernacher durch die Hand zu Papier gebracht wird. Dieser erkenntliche Entwurff / und concept unserer Ideae, oder Sinn-Musters / welches wir / im Gemüt gleichsam ausgebreitet vor Augen stellen / soll vor allem befördert werden / also; dass man gleich anfangs einer zierlichen saubern Zeichen-Manir und Handlung / es sey gleich mit der Feder / Kreiden oder Pensel / zu dieser edlen Zeichenkunst / sich befleisse und gewöhne / dadurch vor allem erlerne / die Bilder als allerhöchste Schul / erkennen / den Anfang machen nach guten Kupferstichen und Handrissen / ferner nach erhabenen runden und stillstehenden Bildern / oder Statuen von Marmel / Gyps und folgends nach dem Leben selbst / so wol der nackenden als bekleidten Leiber[38]). Erst wenn die Hand hurtig im Zeichnen ist, kann der Schüler daran gehen, eigentliche Gemälde zu malen. Welche Wichtigkeit der Zeichnung in der Malerei zukam, erhellt die „Definition von der Mahlerey-Kunst", die Sandrart an die Spitze seiner Auslegungen und Belehrungen gestellt hat: „Die Adeliche Mahlerey-Kunst / ist eine Kunst / eine Fläche / mit unterschiedlichen Farben / auf einer Tafel / Mauer oder Tuch / nach dem Abriss oder Zeichnung / zu überziehen: welche durch vernünftige Austheilung und künstlich-gezogene Striche / eine Figur oder Bildnis entwerfen"[39]).

Einen selbständigen Wert hatte die Handzeichnung als solche noch nicht; sie war nur Mittel zum Zweck, sie war nur Uebungsblatt, nur Studie. Das fertige Gemälde aber war die Krönung des langen Lehrganges eines jungen Malers, und es war nach der Auffassung Sandrarts und seiner Zeit dann vollkommen, wenn das Dargestellte mehr lebendig als gemalt erschien[40]).

Mit gemischten Gefühlen mag Aberli Sandrarts Lehren mit dem Erfolg der bei Heinrich Meyer absolvierten Lehrzeit verglichen haben. Immerhin wusste er nun, welchen Weg ein Maler nach der Auffassung seiner Zeit gehen musste, um zu Erfolg und Ansehen zu gelangen. Der feste Wille, ihn zu betreten, hat ihm nicht gefehlt. Nach altem Brauch und entsprechend den Bestimmungen des Handwerks standen ihm nun die Wanderjahre bevor. Aberli erhielt einen zunftmässig abgefassten Lehrbrief als Maler, der ihm auf der Wanderfahrt als Ausweis zu dienen hatte. In witziger Beziehung darauf schrieb er später einmal an J. C. Füesslin, er hätte damals den Maler anstatt im Kopf in der Tasche gehabt[41]). Unter solchen Umständen kam er als Wandergeselle im Alter von 18 Jahren nach Bern, das ihm zur zweiten Heimat werden sollte.

Es drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, warum Ludwig Aberli gerade Bern zum Ziel seiner Fahrt gewählt hat. Darauf lässt sich bloss mit Vermutungen antworten. Den Grund in besondern Beziehungen etwa wirtschaftlicher Art zwischen der Stadt und Republik Bern und der zürcherischen Municipalstadt zu suchen, wäre vergebliches Unterfangen; solche besondern Beziehungen bestanden zwischen den beiden Städten nicht. Zur Klärung der Frage darf vielleicht folgendes in Betracht gezogen werden: Als die Meisterschaft der Maler in Winterthur, wie oben erwähnt, den Rat der Stadt ersuchte, er möchte zum Schutze ihrer Kunst fremden Malern in der Stadt verbieten, Arbeiten, die sie selbst zu leisten

imstande wäre, auszuführen, da berief sie sich hauptsächlich auf Zürich und Basel, wo ein solches Verbot auch zu Recht bestand[42]). Zürich und Basel aber waren, wie Solothurn, Schaffhausen, St. Gallen und Chur, ausgesprochene Zunftstädte, wo die Handwerksbestimmungen sowieso schärfer und dauerhafter waren. Aehnlich wie in Winterthur, haben auch in Bern die Zünfte keine politische Machtstellung erringen können; hier wie dort wurde das Regiment nicht nach Zünften bestellt. Noch mehr: In Bern waren nicht alle Handwerke zünftig. Gerade die Begangenschaft der Maler war eine derjenigen, für die der Stubenzwang nicht galt. Ganz allgemein ist zu erwähnen, dass zufolge einer weitgehenden Privilegierung die Zahl der Handwerker in Bern gegen Ende des 17. Jahrhunderts stetig abnahm. Vorab die Burger trachteten mehr und mehr danach, irgend ein Amt zu bekommen, blickte man doch in ihren Kreisen vielfach mit Verachtung auf das ehrsame Handwerk. Die Folge war, dass im Laufe des 18. Jahrhunderts in zunehmendem Masse fremde Arbeitskräfte herangezogen werden mussten. Von diesem Umstande dürfte auch Aberli profitiert haben. Vielleicht im Bewusstsein, dass seine Ausbildung nicht ganz nach den Regeln der Zunft erfolgt war und dass sein Können nicht vollauf den Forderungen des strengen Handwerks entsprach, mag er die ausgesprochenen Zunftstädte gemieden haben. Ohne Zweifel waren seine Absichten auf ein Zwiefaches gerichtet: Erstlich musste er darauf schauen, den Unterhalt zu verdienen, denn sein Wanderbeutel war keineswegs gespickt mit Geld[43]). Der Vater war nicht begütert und hatte für vier weitere Kinder zu sorgen. So stand im Vordergrund der Erwerb. Daneben war es doch offenbar Aberlis Verlangen, die Mängel seiner Ausbildung zu beheben und sich durch vollkommene Schulung nach Sandrarts Muster zu einem „künstlichen Maler" emporschaffen zu können. Inwiefern die damaligen künstlerischen Zustände in Bern diesen Absichten Aberlis entgegenkamen, möge der nachfolgende Abschnitt beleuchten.

BERN

Künstlerische Zustände

Von den wenigen Betrachtungen über Kunst im alten Bern, die als summarische Urteile aus früherer Zeit bekannt sind, erwecken namentlich zwei unser Interesse. Rodolphe Walthard verzeichnet in seiner 1827 veröffentlichten „Description Topographique et Historique de la Ville et des Environs de Berne" die Künstler, die die Stadt je hervorgebracht hat. „Cette liste ne sera pas bien longue". So schreibt er. „Outre que le pays n'est pas assez riche pour récompenser avec munificence les artistes d'un

talent transcendant, les Bernois n'étaient, pendant une longue série de siècles, ni assez amateurs des beaux arts ni même assez cultivés pour les encourager"[44]). Weit wichtiger noch sind die Bemerkungen, die der gelehrte Joh. Rudolf Sinner von Ballaigues dem dritten Bande seiner „Voyage historique et littéraire dans la Suisse occidentale" zugedacht hatte, und die um 1780 niedergeschrieben worden sind[45]). „Berne n'est pas la patrie des beaux arts". So lautet die Erkenntnis. Ueber die Gründe sich Rechenschaft gebend, versucht er zuerst klimatische Einflüsse geltend zu machen: der düstere Himmel, das rauhe Klima soll dem Künstler nicht förderlich sein. Doch fährt er fort: „Mais sans trop nous arrêter à une observation physique qui est sujette à un grand nombre d'objections, et qui d'ailleurs peut s'appliquer à bien d'autres pays, disons que les arts se perfectionnent par l'émulation et les récompenses. Il faut honorer les artistes et surtout les payer: ce qui ne peut guère avoir lieu que dans les grands Etats, où il y a de grandes richesses, des princes aimant le faste, faisant bâtir des palais et les ornant avec magnificence et des particuliers souvent plus opulents que les princes". Einen weitern Grund, warum in Bern die Künste nicht blühten, sieht Sinner darin, dass Bern protestantisch wurde. Er weist mit Beispielen auf die tatkräftige Unterstützung hin, die, im Gegensatz zum Protestantismus, die römische Kirche durch ihre Aufträge der Entwicklung der Künste angedeihen liess. Die frommen Maler, so meint er, glaubten so für den Himmel, die Engel und die Heiligen zu arbeiten[46]). Scheinbar beweisführend für dieses letztere, im Kern sonst gültige Argument wirkt die Tatsache, dass in Bern um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert rege künstlerische Tätigkeit herrschte, die nach der Einführung der Reformation zusehends erlahmte. In bestimmter Hinsicht ist hier jedoch eine Einschränkung unumgänglich. Gewiss gab es nach 1528 in Bern keine Altäre mehr zu schnitzen und zu malen und keine Gotteshäuser mehr zu schmücken; aber was die Künstler vordem geschaffen, was ein Heinrich Bichler, der Meister mit der Nelke oder dessen Werkstatt, Hans Fries und Niklaus Manuel geleistet, das darf durchaus nicht allein nur auf das Konto Frömmigkeit und Katholizismus gesetzt werden.

Vergessen wir nicht: Bern war eine Stadt, in der weder Handel noch Bürgerfleiss, noch religiöses Leben herrschte, sondern kriegerische Aufregung und politisches Bedenken. Von je hatte der Berner in Fragen der Religion einen rein sachlichen Standpunkt eingenommen. Nur wenn andauernder politischer Erfolg oder ertrotzte Sicherheit dem krieggewohnten Bürger Mittel und Musse gaben, erwachte der Sinn für die Kunst; und nur einmal fasste diese in früher Zeit festen Fuss, damals, als nach wohlbestandenem Kampfe wider Burgund durch reiche Beute gemehrter Wohlstand den Bürger zu Prunk und Pracht und tollem Leben führte. Der „Flor der Künste" in Bern in den Zeiten vor der Reformation erklärt sich nicht aus dem Glauben, sondern er ist der Ausdruck eines unerhört gesteigerten Selbstbewusstseins. Die Gunst, die man der Kirche noch bezeugte, war kaum mehr denn eine Ver-

sicherungsnahme auf das Jenseits. Als „Seelgerett" bekam der Künstler noch manches in Auftrag; um die sündige Seele zu retten, stiftete man immer noch Bild und Altar. Aber anderseits war, nicht minder als der einzelne Bürger, die Obrigkeit darauf bedacht, ihr machterfülltes Tun und Lassen und den gemehrten Wohlstand äusserlich durch kunstreiche Maler, Goldschmiede und Steinmetzen dokumentieren zu lassen. Wappenschilder wurden gestiftet, Brunnenfiguren errichtet oder frisch bemalt; die Standesboten wurden neu ausgerüstet, die Büchsen, worin sie die Sendschreiben aufbewahrten, waren die Arbeit geschickter Goldschmiede[47]). Schliesslich galt es auch die gewonnenen Schlachten zu verherrlichen, und wir haben Kunde, dass Meister Heinrich, der Maler, mit acht Gesellen ein von ihm gemaltes grosses Bild, die Schlacht bei Murten darstellend, nach Freiburg ins Rathaus trug und reichen Lohn empfing[48]). Jäh war jedoch die Ernüchterung, als nach den schweren Niederlagen von Bicocca und Pavia eidgenössischer Kriegsruhm verblich und die Reformation die Berner wieder zu Bernern machte[49]). Spröder Wirklichkeitssinn trat überall zutage; zahllose Sittenmandate unterdrückten jegliche Regung frohen Lebensgenusses und verdrängten auch die Kunst. Schmuck und Zier verschwanden, wurden zerstört von rohen, eifrigen Händen. Auch auf bernischem Boden erstarrte die Renaissance bereits als junger Keim im Frost der Reformation. Wohl entfaltete sich geistiges Leben, Schulen, Bibliotheken und Druckereien wurden errichtet, aber die Träger wissenschaftlicher Bildung waren und blieben bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein die geistlichen Herren, und die haben aus mancherlei Gründen den Künsten nie das Wort gesprochen. Nur ein paar wenige Künstler noch verblieben in der Stadt und führten ein geduldetes Dasein. Auf den Nutzen hin wurde ihre Tätigkeit angesehen. Nach Bedarf bezog Bern weitere Kräfte von auswärts; war keine Arbeit mehr vorhanden, so konnten die Leute Glück und Gelegenheit anderswo suchen. Ansässig blieb höchstens, wer sich auf alles mögliche verstand, aufs Bauen und Wölben, aufs Fortifizieren, Bildhauen, Abkonterfeien, Malen, Stechen und Formschneiden[50]).

Am deutlichsten äusserte sich die Kunstmüdigkeit in der Baukunst. Um die selbe Zeit, da in den benachbarten Städten Freiburg und Luzern die Jesuiten zu neuer Bautätigkeit anregten[51]), erlosch mit der Wirksamkeit des ältern Daniel Heintz († vor 1. Dez. 1596), des „Kilchenwelbers", die Baulust, die sich im Münsterbau verkörpert hatte. Der noch in Angriff genommene Turmausbau wurde fallen gelassen. Den Nachfolgern als „Werkmeister des Steinwerks, sonderlich der grossen Kilchen", blieb hauptsächlich die Aufgabe „die augenscheinlich Schäden zu verbessern, und künftigen zefür zekommen"[52]).

Von der Gruppe mehr handwerklich tätiger Meister löste sich im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts ein Künstlertyp los, dessen Sinn wiederum auf die grosse Kunst gerichtet war. Ein Vorläufer war Joseph Heintz (1564—1609), Sohn des bereits genannten ältern, und Bruder des jüngern Werkmeisters Daniel Heintz (1575 bis 1633). In Rom geschult, starb er als Hofmaler Rudolf II. in

Prag. Repräsentativ erscheint aber erst die Persönlichkeit des jüngern Joseph Werner. Sein Vater, ein Flachmaler aus Basel, war 1636 in Bern als Burger aufgenommen worden, unter der Bedingung, dass er bei seiner „Begangenschaft und Hantierung" bleibe. Der 1637 geborene Sohn kam jung nach Frankfurt zu Matthaeus Merian d. J. (1621—1687), erlernte hier die „Anfangsgründe" und bildete sich hernach in Rom bei Carlo Maratti und Pietro da Cortona aus. Unter den Nepoten des Fabio Chigi, der als Alexander VII. die Tiara von 1655—1667 trug, wurde er bekannt und geschätzt als Miniaturmaler. Ludwig XIV. berief ihn nach Paris, wo indessen höfische Missgunst ihm den Aufenthalt verleidete. In Augsburg, München und Wien warteten ihm fürstliche Aufträge, doch „der grossen Welt müde" geworden, kehrte er 1682 nach Bern zurück. „Er hoffte, seine Kunst und Tugend würde ihm die Achtung seiner Mitbürger erwerben; allein statt derselben traf er nichts als Neid und Verachtung an. Unempfindlich für die Schönheiten seiner Kunstwerke, verkannten sie seine Verdienste; und ohne seine Liebe für die Kunst würde sein Trieb aus Mangel der Aufmunterung gänzlich erstorben seyn", so berichtet Johann Caspar Füesslin, der erste schweizerische Künstlerbiograph[53]). 1696 erhielt Werner einen Ruf nach Berlin und wurde dort Organisator und erster Direktor der neuangelegten kurfürstlichen Kunstakademie. Um 1707 gab er seinen Abschied und starb 1710.

Die Bedeutung Werners in Bezug auf das bernische Kunstleben ist noch nicht genügend gewürdigt worden. Es mag dies damit zusammenhängen, dass man in ihm nur den Maler erblickte, ihn als solchen lange Zeit überschätzte und darob seine Verdienste als Lehrer und künstlerische Persönlichkeit übersah.

Warum der Neid und die Missgunst seiner Mitbürger ? Werner war sich seines Standes als freier Maler bewusst und verlangte dementsprechend behandelt zu werden. In den Urkunden und Schriftstücken wird er immer Herr genannt, während seinem Vater, der nur handwerksmässige Arbeit leistete, die Bezeichnung Meister blieb[54]). Sein Aufenthalt in Rom und an den Höfen halb Europas hatte sein Selbstbewusstsein so gehoben, dass er auch in Bern Ansprüche machen zu können glaubte. Wurden hier die Maler bisher wie Handwerker behandelt und übertrug man ihnen jegliche Anstreicherarbeit, so war es nun Werner, der sich solches verbat. Er bot dem Publikum die Stirne und verlangte Achtung vor der Kunst[55]). Er brach mit der handwerklichen Tradition und setzte anstelle der herkömmlichen Werkstatterfahrung die Lehren und den Bildungsgehalt der Akademie. Er errichtete eine Schule, die um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert als entscheidender Faktor mithalf, der Kunst in Bern neues Ansehen zu verschaffen. Aus der Schülerschaft Werners ergibt sich die Struktur des bernischen Kunstbetriebes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die genaue Kenntnis der Haus-Akademie, oder der „Hohen Schule der Mahlerkunst" wie Werner sie auch nannte, vermittelt uns ein Brief seiner Hand, den Joh. Caspar Füesslin als Abschrift der Biographie Werners folgen lässt[56]). Dieser Brief ist nicht nur

wichtig, weil er uns mit den Lehrprinzipien und Lehrmethoden bekannt macht, die nachmals auch für Aberli noch verbindlich waren, sondern weil er überhaupt eine der spärlichen Nachrichten ist, die über die Einrichtung und den Betrieb einer Privat-Akademie im Norden der Alpen Aufschluss geben[57]).

Werner verpflichtet sich in diesem köstlichen Dokument, auch in sittlicher Hinsicht auf den Schüler einzuwirken. Den Unterricht erteilt er persönlich und stellt seine Kunstsachen: Gemälde, „Bildereyen", Kupferstiche und Bücher[58]) dem Lehrling zur Verfügung, „welches er ohne diese Gelegenheit zerstreuet, entfernet, in Italien Frankreich, Teutschland und Holland, mit Gefahr, grossen Kösten, vieler Mühe und langer Zeit, und ohne richtige Anleitung zusammenklauben müsste, als mir selbsten auch geschehen". Seine Unterrichtsmethode möchte Werner nicht als Phantasterei aufgefasst wissen, „man findet bey mir Richtschnuren, gründliche Lehrsätze, Mass und Ordnung, zu allem und in allem, nach den Regeln der Freyen Künste, und nicht aus Einbildungen und Muthmassungen". Der Lehrling, insofern er aufmerksam und fähigen Geistes ist, kann sich bei ihm das technische Rüstzeug für alle Malarten holen; nichts soll ihm vorenthalten bleiben. Der Unterricht selbst erfolgt nach den drei berühmten Stufen, wie sie sich auch in Sandrarts Akademie verzeichnet finden. Zuerst lernt der Schüler kopieren, dann nach dem Leben, d. h. nach der Natur malen und schliesslich komponieren oder erfinden. Es wird auch Akademie gehalten, d. h. es wird an den Winterabenden nach antiken Gipsfiguren und Reliefs gezeichnet. Holz und Oel zum Licht müssen die Schüler selber beschaffen; auch soll jeder einen eigenen Zirkel besitzen, damit keiner genötigt ist, dem andern etwas zu leihen und dadurch der Unterricht gestört wird. Ueberhaupt hat sich ein jeder der strengen Hausordnung zu unterziehen und Rücksicht auf die übrigen Hausbewohner zu nehmen. Wenn Unzufriedenheit entsteht, so soll darüber offene Aussprache geführt und Recht geschaffen werden. Alle ausgeführten Arbeiten gehören dem Schüler; er kann sie verkaufen und sich damit einen Teil des Lehrgeldes verdienen. Dieses beträgt für „Tisch und Lager, Hausmannskost mit einem Gläslein Wein, samt einer getreuen Unterweisung in allem und zu allem, was sie verlangen, zu der Mahlerey gehörigem und anderm wolanständigem" drei Taler die Woche. Wenn Werner seinerseits die Schüler halten will wie seine eigenen Kinder, so verlangt er ihrerseits, dass sie die Zeit wohl anwenden, dass sie aufmerksam und fleissig seien. Sollte ihnen die menschliche Kraft fehlen, so sollten sie die himmlische erbitten. Beten und arbeiten, dies gilt auch bei ihm.

Die herzfreundliche Gesinnung und die treue Besorgnis für den anvertrauten Schüler, die das eben erwähnte Schreiben Werners offenbart, machen es verständlich, warum eine so stattliche Schar von Schülern im Laufe der Jahre die Wernersche Haus-Akademie besuchte. Es waren nicht nur lauter Anfänger, sondern auch ältere, angehende Maler, die von der Kunst des wohlerfahrenen Werner profitierten. Nachfolgend seien die bedeutendsten seiner Schüler genannt, hauptsächlich diejenigen, die späterhin als Repräsentanten

bernischer Kunst dem Namen ihres Lehrers Ehre machten. Vorab die beiden Berner: Wilhelm Stettler[59]) (1643—1708) und Johann Dünz (1647—1736), dann der Burgdorfer Johann Grimm (1675—1747), der Basler Johann Rudolf Huber (1668—1748), und schliesslich sei auch die im Roman verherrlichte Anna Waser von Zürich (1678—1714) erwähnt[60]).

Betrachten wir heute die erhaltenen Werke der Genannten, so fällt vor allem die Vielseitigkeit der technischen Behandlung auf. Das Oelgemälde und das Pastellbild, die Miniatur, die Kreide-, die Feder-, die Silberstift-, die Tusch- und die aquarellierte Zeichnung, sie alle zusammen zeugen von der umfassenden Schulung, die Werner vermittelte. Doch noch etwas anderes ist auffällig: es sind beinah lauter Bildnisse[61]). Besonders Dünz und Huber haben Zeit ihres Lebens Hunderte solcher gemalt.

Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts war das Porträt à la mode; eben zu jener Zeit, da das bernische Patriziat seine feste Form gewann, da, getrieben vom Ehrgeiz, in den engen Kreis der Regierenden zu gelangen, die regimentsfähigen Geschlechter namentlich ihre materiellen Vorzüge ins helle Licht zu setzen sich bemühten, und da sich die burgerliche Jungmannschaft zuhauf in fremden Diensten Schliff, Geld und Ehre holte. Sich im Bilde als Kriegs- oder Staatsmann zu zeigen, diente der Repräsentation. Das Bildnis in der barocken Ueberlieferung, so wie es die Schüler und Nachfolger Joseph Werners noch malten, ist Ausdruck feudaler Gesinnung; sie zeigt sich in der pompösen Haltung der Dargestellten. Noch dominiert attributiv im Porträt etwa eines Kriegsmannes das Pferd, der gleissende Brustpanzer, die Allongeperücke; doch bald kommt der bürgerliche Einschlag, der im bernischen Patriziat in nicht geringem Masse vorhanden war, zum Durchbruch: die Amtstracht tritt anstelle der Rüstung, die Feder ersetzt das Schwert.

Das Porträt, dessen Entwicklung und Veränderung in Bern hier nicht weiter zu verfolgen ist, erhielt mit der zweiten Jahrhunderthälfte im Landschaftsbild ein Widerspiel. Im Verhältnis wie das Porträt verbürgerlichte, der feudale Zug verschwand, gewann die Landschaftsmalerei an Boden und Bedeutung und absorbierte alsbald die besten künstlerischen Kräfte. Unter dem Gesichtswinkel dieses Widerspiels zwischen Porträt und Landschaftsbild ist auch die bernische Kunst des 18. Jahrhunderts zu betrachten.

Noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts beherrschten die Porträtisten, die „Contrafaiter", das Feld. Ihnen fiel in der Hauptsache noch die Aufgabe zu, alle die neuen weiten Wohnräume, Treppen und Gänge, die damals durch die durchgreifenden Um- und Neubauten erstanden[62]), mit ihren Gemäldern zu schmücken. Das Porträt passte sich den neugeschaffenen lichten Räumen an, es wurde heller und farbiger, und anstelle der schwarzen, gekehlten Rahmen, trat die geschnitzte und vergoldete Fassung. Ueber den Reichtum an Bildnissen in Bern berichtet Sinner: „Si l'on voit peu de tableaux à Berne, il faut excepter les portraits dont toutes les maisons sont remplies. Les Bernois ont eu depuis longtemps

la fantaisie de se faire peindre. ... Il n'y a pas de petit citoyen, de mercier ou d'aubergiste qui ne veuille avoir son portrait et celui de sa femme"[63]). Die Menge der Porträts wurde noch dadurch gemehrt, dass von den nach dem Leben gemalten Bildnissen manchmal mehrere Kopien angefertigt wurden. In jedem Zweig einer Familie sollten die Würdigsten des betreffenden Geschlechts im Bilde vorhanden sein. Neben dem geschickten routinierten Porträtmaler arbeitete fleissig der Kopist. Nur so erklärt sich die kaum abzuschätzende Zahl der heute noch in Bern erhaltenen Ahnenbilder. „In keiner schweizerischen Stadt finden sich soviele wie hier", sagt der Kenner Friedrich v. Mülinen, „sie fehlen in keiner alt angesessenen Familie. Da sind es nur die Gross- und Urgrosseltern; dort sind Säle und Hallen und alle Zimmer damit gefüllt. Gezählt sind sie niemals worden, aber man wird sich nicht täuschen, wenn man von mehreren Tausenden spricht"[64]).

Zu der Zeit, da Aberli nach Bern kam, lebte hier von den Schülern Joseph Werners nur noch Johann Grimm. Dünz war 1736 gestorben, und Huber verbrachte den ihm beschiedenen Lebensabend in seiner Vaterstadt Basel. Der Winterthurer Johann Ulrich Schellenberg (1709—1795), der ihm 1731—1735 in Bern als Gehilfe treffliche Dienste geleistet hatte, war sein Schwiegersohn geworden. In Winterthur war später Anton Graff Schüler eben dieses Schellenberg. Von 1735—1747 hielt sich noch ein anderer Winterthurer in Bern auf: Johann Rudolf Studer. Wie bereits erwähnt, hatte er sich schon einmal, um 1720, hier gezeigt. Neben Johann Rudolf Dälliker von Zürich (1694—1769), der auch Kopien anfertigte, war er wohl der beste um 1740 in Bern ansässige Porträtist. Er war es, der späterhin Emanuel Handmann (1718 bis 1781) den Rat gab, nach Bern zu ziehen „als den einzigen Ort in der Schweitz, wo ein geschickter Mahler Liebhaber und Bezahlung finden würde". Handmann hat diesen Rat befolgt und ist der begehrteste Porträtist Berns in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geworden.

Die Auffassung Studers, dass Bern zu seiner Zeit das beste Arbeitsfeld in der Schweiz bot, erwies sich als richtig, und es bedeutet die Feststellung dieser Tatsache die Antwort auf unsere früher gestellte Frage. Es fragt sich nur, ob nicht Studer direkt oder indirekt auch Aberli veranlasst hat, nach Bern zu ziehen. Es finden sich keine sichern Anhaltspunkte, die dies bestätigen würden; aber es lässt sich wohl annehmen, dass durch Studer und wahrscheinlich schon durch Schellenberg günstige Nachrichten über die künstlerischen Verhältnisse in Bern nach Winterthur gelangt sind und den jungen Aberli zu seinem Entschluss geführt haben. Einmal in Bern, hat er sich sicher an seinen, als Maler in der Stadt bekannten Landsmann gewendet und hat ihn um Rat gebeten. Da hier die Maler nicht zünftig waren[66]) und keine direkte Abwehrverordnung zu Recht bestand, so war alle Möglichkeit gegeben, sich irgendwie im Fach betätigen zu können.

Erster Anfang

Ueber die erste Zeit von Aberlis Aufenthalt in Bern verlautet wenig[67]). Rieter berichtet, dass Ludwig Aberli seinen Unterhalt anfänglich einige Jahre bei Flachmalern gefunden habe[68]). Daraus lässt sich aber keineswegs als sicher ableiten, dass er bloss Anstreicherarbeit zu verrichten hatte und sich so schlecht und recht durchs Leben schlagen musste[69]). Auch den damaligen Flachmalern, und vielleicht noch mehr als heute, wurde mancher Auftrag zuteil, dessen Ausführung künstlerische Fähigkeiten zur Voraussetzung hatte. Supraporten und Füllungen, Wappen und Zier auf Karossen und Schlitten etc. waren Aufgaben, die nicht jeder Anstreicher zu erfüllen imstande war. Vom Vater des Malers Niklaus König ist bezeugt, dass er als vielbeschäftigter Flachmaler in seiner Werkstatt einen besondern Gesellen hielt, der ihm diese feineren Arbeiten ausführen musste, und dass alsdann der Sohn Niklaus im Zeichnen und Malen unterrichtet wurde, um diesen kostspieligen Gesellen zu ersetzen[70]). In ähnlicher Weise wird Aberli beschäftigt worden sein, und wenn er hin und wieder auch einmal anstreichen musste, so schreckte er natürlich nicht davor zurück. In Bern waren die Maler, wie bereits erwähnt, nicht zünftig und nicht gehindert durch strenge Handwerksartikel. In schlechten Zeiten schauten sie darauf, dass ihnen kein Zugewanderter die Arbeit wegschnappte[71]). Durch Klage an den Rat hielten sie sich Missliebige fern, öfters solche, die Kunstmaler waren oder sich dafür ausgaben und dann hintendrein die Flachmaler konkurrenzierten. Hilfskräfte aber, wie Aberli, waren immer zu gebrauchen, besonders wenn sie arbeitswillig und „von guten Manieren" waren.

Mit den Jahren bot sich Aberli eine günstige Gelegenheit, für seine künstlerische Ausbildung ein mehreres zu tun. Der Maler Johann Grimm, der einstige Schüler Werners, war nahezu ein Siebziger geworden, und er wünschte sich eine Hilfe, so wie sie Huber, der nun in Basel weilte, in Joh. Ulrich Schellenberg gefunden hatte. „Seine Wahl fiel auf den jungen Aberli, der sich durch sanften Charakter und gebildete Erziehung empfahl"[72]). Grimm hielt eine private Zeichenschule, eine Haus-Akademie, so wie sie Joseph Werner einst errichtet hatte; ja, es wird behauptet, dass Grimm die Wernersche Schule übernommen und weitergeführt habe[73]). Sei dem wie ihm wolle, sicher ist, dass Grimm im Sinn und Geiste seines Lehrers unterrichtete, und dass bei ihm dieselben „Richtschnuren und gründlichen Lehrsätz" galten, die Joseph Werner einst vertreten hatte. Nachdem 1695 Werner nach Berlin gezogen war, hatte sich Grimm, wohl noch auf den Rat seines Lehrmeisters hin, mehrere Jahre in Rom aufgehalten. Hier an Ort und Stelle konnte er die Antiken studieren, die ihm sein Lehrer nur in Abbildungen und Abgüssen hatte zeigen können. Noch immer übte damals Rom eine starke Anziehungskraft auch auf die Künstler des Nordens aus, trotzdem sich Paris eben anschickte, zum leuchtenden Mittelpunkt des künstlerischen Lebens zu werden. Noch blühte das Akademiewesen; auch die zahlreichen privaten Schulen

hielten sich bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. Im Unterricht galt noch immer das Prinzip der Dreiteilung: Kopieren, plastisches Zeichnen, Naturzeichnen, ein Prinzip, das inhaltlich auf Leonardo zurückgeht. Den zurückgelegten Lehrjahren entsprechend, schieden sich die Schüler, die aus aller Herren Länder kamen, in Kopisten und Naturzeichner. Die theoretischen Kenntnisse erlangten sie vielfach in Abendsitzungen. Solche pflegten oft auch durchreisende grosse Meister abzuhalten. Da wurden Kupferstiche und Bilder betrachtet, dann wurde aus Traktaten und Viten berühmter Künstler vorgelesen, wurde diskutiert, aber auch gezeichnet und skizziert. Manchen der zahlreichen privaten Schulen standen Meister vor, die tagsüber mit eigener Arbeit beschäftigt waren und überhaupt nur des Abends Unterricht erteilten. Am Tage waren die Schüler allein, die jüngern arbeiteten unter der Aufsicht der ältern, d. h. die Naturzeichner unterrichteten die Kopisten[74]). In Rom hatte Grimm diesen akademischen Schulbetrieb, den er ja bereits bei Werner mitgemacht, in allen Formen und Gestaltungen kennen gelernt. Er hat ihn schliesslich nach seiner Rückkehr nach Bern auch in seiner Zeichenschule eingeführt, soweit es wenigstens die Verhältnisse erlaubten. Indessen waren seine Schüler nicht lauter werdende Maler, sondern hauptsächlich Dilettanten, Söhne und wohl auch Töchter aus burgerlichen Familien, die zum Zeitvertreib, aus Lust und Mode sich mit der Kunst befassten[75]). Solche Leute sollte nun Aberli unterrichten helfen, er, der so schlecht unterrichtet war. Mit andauerndem Eifer ging er nun daran, unter der Anleitung Grimms Versäumtes nachzuholen. Er erinnerte sich an das, was er in Sandrarts Akademie über den Weg zur „Mahlerkunst" gelesen hatte und wusste genau, was ihm noch fehlte. Kopiert hatte er bei Heinrich Meyer zur Genüge, und so durfte er einen Schritt vorwärts tun. Vor allem lernte er nun Perspektive zeichnen, denn schon Leonardo sagt: „Zuerst soll der Bursche Perspektive lernen, darauf jeden Dinges Maasse"[76]). So machte sich Aberli auch hinter die Lehre von den Proportionen. Grimm sprach ihm von den Antiken und suchte ihm dieselben anhand von Zeichnungen und Kupferstichen zu erläutern. Er besass, wie einst Werner und alle seine Schüler und wie es sich nach damaliger Auffassung für einen kunstreichen Maler gehörte, eine ganze Sammlung von Büchern, Zeichnungen, Kupferstichen und Gemälden. Auch Gipsabgüsse nach Antiken waren dabei, die Aberli nun abzeichnete und die Zeichnung hernach austuschte, um sie plastisch zu gestalten. Dann wurde auch nach Natur gezeichnet; da es keine lebenden Modelle gab, wie an den grossen Akademien, so hielt man sich an gegebene Aussichten in der Natur, d. h. an einzelne Gebäulichkeiten, Bäume, Baumgruppen etc. Erst jetzt, so war die Lehre, konnte die eigentliche künstlerische Tätigkeit beginnen, d. h. es kam die schöpferische Tat; nämlich: die Regeln der Perspektive, die Lehre von den Proportionen, vom Licht und der Farbe und die Naturstudien im Bilde entsprechend anzuwenden, d. i. zu komponieren, zu erfinden. Grimm gab sich alle redliche Mühe, um Aberli zu fördern, „und er freuete sich wie ein Vater, da er sah, wie seine Bemühungen den erwünschten Zweck erreichten"[77]). Obwohl kein namhafter Künstler, nicht so begabt als

Maler wie etwa Rudolf Huber, sein ehemaliger Mitschüler bei Werner, so hatte er doch eine gründliche Kenntnis in technischen Dingen und ein ausgesprochenes Geschick zu unterrichten. Seine Rechtschaffenheit und seine Güte waren bekannt, und nicht zuletzt hat Aberli ihn als Menschen in bester Erinnerung behalten. Bestimmtere Nachrichten über seine Schule sind nicht überliefert, etwa so, wie wir sie über die Wernersche besitzen. Es scheint, dass Aberli in den letzten Jahren vor dem Tode seines Lehrers den Unterricht ziemlich selbständig übernommen hat, und als Grimm dann im Oktober 1747 kinderlos starb — er hinterliess nur eine erbende Witwe —, da war Aberli der gegebene Nachfolger.

Noch zu Lebzeiten Grimms heiratete Aberli die in Bern geborene Christina Barbara Janss von Saanen[78]). Diese beschenkte ihn zu Anfang des Jahres 1748 mit einem Töchterchen, das am 11. Januar d. J. in Bern auf den Namen Maria Barbara getauft wurde und das einzige Kind blieb[79]). Als Taufzeugen erschienen Verwandte aus Winterthur, so die Schwester Ludwig Aberlis, Anna Catharina. Ueber Mutter und Tochter, wie überhaupt über das Familienleben, schweigen die Quellen, die nur den künstlerischen Werdegang Aberlis beleuchten. Die Tochter starb im Alter von 24 Jahren am 6. September 1772, die Mutter am 30. September 1780[80]). Die friedliche Art Aberlis, wie sie nicht zuletzt auch aus seinen Werken spricht, das Sanfte und doch Vorwärtsstrebende seines Charakters zeugt dafür, dass er Sinn für Häuslichkeit und für ein geordnetes Familienleben hatte. Wenn man sein Werk chronologisch durchgeht, so glaubt man sowohl 1772 wie 1780, den Todesjahren seiner Lieben, eine Lücke zu spüren, ein Anhalten, ein Stocken, um dann unmittelbar darauf vermehrte Anspannung, erneuten Arbeitswillen konstatieren zu können: wohl ein Zeichen, dass ihm der Tod von Frau und Kind zu Herzen ging, und dass er den Schmerz in der Arbeit zu verwinden suchte.

Die Zeit um 1747 bedeutet einen tiefen Einschnitt in Aberlis Leben. Er war damals 24 Jahre alt. Als anerkannter Kunstmaler leitete er eine angesehene Zeichenschule und besass Frau und Kind. Die Zeichenschule brachte ihm guten Gewinn. Da zu jener Zeit noch kein öffentlicher Zeichenunterricht erteilt wurde, so waren seine Privatlektionen sehr gesucht; es fehlte ihm nicht an Schülern[81]). Beinahe hätte ihn dieser Erfolg, d. h. die materielle Sicherstellung, die ihm die Schule gewährte, dazu verführt, ein beschauliches Leben zu beginnen. Da weckte ein bestimmter Umstand in ihm schlummernde Interessen. Es mangelte ihm im Unterricht das Anschauungsmaterial, die Bücher-, Bilder- und Kupferstichsammlungen, wie sie Werner und wie sie Grimm besessen hatten. Es scheint, dass er des letztern Schätze nicht hatte mit der Schule übernehmen können. Deshalb fing er nun selbst zu sammeln an. Die schon in der Jugend so auffällige Freude an Büchern wurde wieder wach und hiess ihn zur Belehrung manch interessantes Druckwerk erstehen. Die Lust zum Lesen hatte er nicht verloren. Rieter sagt, er hätte alles gelesen, was über Kunst je geschrieben worden sei[82]). Besonderen Eifer zeigte er bei der Anlage einer Kupferstichsammlung; er mehrte sie Blatt um Blatt. Im Laufe der Jahre

füllten sich die Mappen so, dass er später einmal alles verkaufte, was nicht landschaftlich war[83]). Anfänglich aber war es ihm mehr um figürliche Darstellungen, antike Gebäude etc., wie er sie im Unterricht gebrauchen konnte, zu tun. Schwieriger war es, Gemälde zu beschaffen. Immerhin mag Aberli schon damals den Grundstock zu seiner Bildersammlung gelegt haben, die späterhin viel bewundert wurde und zu den namhafteren in Bern zählte[84]).

Wohl gegen Ende der vierziger Jahre[85]) hielt sich der Maler Philipp Hieronymus Brinckmann (1709—1761) aus Mannheim in der Schweiz, wahrscheinlich auch in Bern auf. Er malte hier namentlich „Landschaftsstücke", von denen einige in Berner Privatbesitz übergingen. Auf Aberli machten sie einen tiefen Eindruck, und sie regten ihn an, selbst landschaftliche Motive zu zeichnen und zu malen. Indessen fiel es ihm gar nicht ein, die Vorwürfe nach der Natur zu wählen, sondern er erfand sie; denn noch galt ja bei ihm die Komposition als das Höchste in der Malerei. Eine ganze Anzahl solcher, seiner Einbildung entsprungener Landschaften liess er durch die beiden Andreas Pfeffel, Vater und Sohn, in Augsburg stechen, damit sie seinen Schülern als Vorlagen zum Abzeichnen dienen konnten[86]). Um sonstwie in der Kunst vorwärts zu kommen, fehlten Aberli Anregung und Anleitung. Kein namhafter Künstler war in Bern nach dem Tode Grimms sesshaft, der ihm solche hätte geben können. Es war für ihn daher ein Glück, als nun Emanuel Handmann sich hier niederliess. Handmann, obwohl nur ein paar Jahre älter als Aberli, hatte als Maler bereits reiche Erfahrung gesammelt. Er war jahrelang in Paris gewesen, hatte Frankreich und Italien bereist, malte famose Bildnisse und war in allen technischen Dingen zuhause. Ohne einen ebenbürtigen Konkurrenten zu haben, erhielt er in Bern Auftrag über Auftrag. Auch Aberli machte sich nun hinter die Porträtkunst. Schon früher hatte er diesen und jenen seiner Schüler als Modell benutzt, und als es ihm glückte, sie auch ähnlich zu malen, da wagte er es, Erwachsene regelrecht zu porträtieren. Sogar ganze Gruppen malte er, und welche erstaunliche Sicherheit er in kurzer Frist erlangte, beweist das 1750 datierte, heute noch erhaltene Bild der Familie Stettler[87]). Aus dem regen Verkehr mit Handmann erwuchs eine innige Freundschaft. Ein Zeichen dieser Freundschaft ist das lebensvolle Bildnis Aberlis, das Handmann 1751 malte, und das sich heute im Kunstmuseum Winterthur befindet. Nach ihm hat später Johann Rudolf Schellenberg (1740—1806), der Sohn des bereits genannten Johann Ulrich Schellenberg, das hübsche Medaillon radiert, das der Füesslinschen Biographie Aberlis vorangesetzt ist. Es zeigt einen jungen Mann mit klarem Gesichtsausdruck, grossen, klugen Augen, einer etwas spitzen Nase und einem wohlmeinenden Lächeln um den Mund. Die Gestalt, so weit sie angedeutet ist, lässt eine eher zarte, als männlich feste Leibesbeschaffenheit vermuten, wie denn auch die wiederholten Krankheitsanfälle, denen Aberli namentlich in spätern Jahren ausgesetzt war, zu beweisen scheinen, dass er eher schwächlich, als von robuster Gesundheit war.

Ohne Zweifel unter dem Einfluss Handmanns gerieten die Por-

träts, die Aberli nunmehr des öftern malte, immer besser, und es liess sich ein schönes Stück Geld damit verdienen. Die Bestellungen wurden nach und nach so zahlreich, dass Aberli seine Schülerzahl beschränkte und trotzdem nur noch mit halbem Herzen und geteiltem Sinn die Schule führte. Indessen konnte ihn das ewige Konterfeien nicht befriedigen, seine wahre Neigung war anders gerichtet.

Bereits begann in Aberli, ohne noch ins Bewusstsein zu treten, der Kampf, den nicht nur er, sondern alle seine Künstler-Freunde, auszufechten hatte : der Kampf zwischen Porträt und Landschaft. Es war ein Befreiungskampf. Das Porträt hatte zur Abhängigkeit vom Auftraggeber geführt, der Maler war gebunden an die tausend Wünsche der Darzustellenden, an die hundert Aeusserlichkeiten und die vielen Umstände eines Einzelnen. Mit bitterm Humor hat später einmal Balthasar Anton Dunker (1746—1807), der auch zu den Freunden Aberlis zählte, dies für einen Künstler unwürdige Verhältnis in seinen „Schriften" gegeisselt[88]):

Nur ganz allmählich hat sich Aberli vom Porträt befreien können. Schritt für Schritt, entsprechend wie es ihm gelang, die auf kompositorischen Nutzanwendungen beruhende herkömmliche Landschaftsdarstellung aufzugeben und sich der Wirklichkeit mit offenen Sinnen zu nähern. Erst als sein Auge gelernt hatte, die freie Natur als ein Ganzes zu erfassen und ihre Erhabenheit in ihm ungeahnte Gefühle erweckte, erwuchs ihm die Kraft, die Fesseln zu sprengen. Dass Haller, wohl auch Sulzer und schliesslich Rousseau in ihm den Sinn für die Schönheit der Natur zum Keimen brachten, lässt sich nicht direkt belegen, ist aber als sicher anzunehmen. Beweisbar dagegen ist die Berührung mit Salomon Gessner. Hier hat, wie später anzuführen ist, ein gegenseitiger Gedankenaustausch stattgefunden. Mögen die „Idyllen" Gessners Aberli in seiner neuen Einstellung bestärkt haben, so ist anderseits gewiss, dass dieser durch freundschaftliche Ermunterung zu Gessners „Briefe über die Landschaftmahlerey" das Seine beigetragen hat. Doch nicht allein das dichterische Wort hat Aberli auf neue Wege gebracht. Hand in Hand damit — in Hallers Schaffen ist dies augenscheinlich — ging die vertiefte naturwissenschaftliche Erkenntnis. Auch sie hat dem Maler neue Grundlagen verschafft. Nicht bloss in künstlerischer, sondern auch in wirtschaftlicher Hinsicht. Die immer zahlreicher erscheinenden gelehrten Publikationen und wissenschaftlich fundierten Reisewerke konnten der künstlerischen Mitarbeit des Landschaftzeichners nicht mehr entraten, und diese Verdienstquelle hat manchem Maler, der sein Leben sonst als Porträtist hätte fristen müssen, den Weg zur Landschaftskunst geebnet.

Im Jahre 1754 begann unter dem Privileg des hohen Standes Zürich ein Werk zu erscheinen, in welchem das Gebiet der schweizerischen Eidgenossenschaft nebst der verbündeten Orte und Lande beschrieben und im Bilde vorgestellt werden sollte. Rückblickend auf die „Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae" des Matthaeus Merian von 1642 erhielt es den Titel: „Neue und Vollständige Topographie der Eidgnosschaft" und führte im Programm,

nicht nur Städte und Orte, sondern auch seltsame Naturwunder, Gebirge, Wasserfälle und dergleichen „nach der Natur oder bewährten Originalien" gezeichnet, abzubilden. Herausgeber war der Kupferstecher und Verleger David Herrliberger (1697—1777) von Zürich. Er wandte sich an alle Zeichner und Maler, dann aber auch an die Liebhaber und die Besitzer von Schlössern und Landhäusern, ihm Zeichnungen und Beschreibungen zuzustellen, die er dann nach und nach veröffentlichte. Bereits 1755 war ein erster Teil mit 68 Ansichten fertig und die Fortsetzung, für die anscheinend Interesse vorhanden war, in Aussicht gestellt. Der geschäftstüchtige Verleger verfehlte alsdann nicht, in einer vorgedruckten Nachricht den vom Publikum bekundeten Beifall zu verbreiten und ihn durch zwei Briefe aus Bern und Basel zu belegen. Speziell das erstere der beiden Schreiben, der Verleger verschweigt den Absender, spiegelt deutlich die Erwartungen wieder, die man von einem solchen Unternehmen hegte. Es wird der richtigen Erkenntnis Ausdruck gegeben, dass unzählige ansehnliche Schlösser, Landhäuser usw. „entweder noch gar niemalen kunstmässig, oder wenigstens in dieser Form gestochen sich befinden, oder diejenige wenige, die der berühmte Merian vor einem Jahrhundert seiner Topographischen Herausgab einzuverleiben gewürdiget hat, seithero mit vielen und namhaften Veränderungen vorzüglicher und schätzbarer aufgeführet worden sind". Man hoffte aber nicht nur bloss Gebäude, Städte und Dorfschaften im Bilde zu sehen, sondern das hell erwachte landschaftliche Interesse sollte befriedigt werden. „Da aber auch unsere Schweitzerische Länder, und namentlich, unsere deutsche und welsche Landschaft Bern, nicht nur wegen Menge und Schönheit ihrer Gebäuden zu Stadt und Land, sondern auch und noch mehr an seltenen Prospecten der Natur, wunderschönen Aussichten mit den meisten anderen um den Vorzug streitet, so lassen sie sich denselben diesen Vorzug in der That selbst zuwegen zu bringen keine Mühe und Kosten nicht dauren, so vielfaltige, schöne, seltsame und recht wunderwürdige An- und Aussichten, wormit die bergichten Helvetischen Lande in der That prangen, ihrem Werk einzuverleiben, hierdurch können Sie zugleich nicht nur ein wunderend Auge ergötzen, sondern auch der Grundlehre von dem Ursprung, Veränderung und jetzigen Zustand unserer Erdkugel ein nicht geringes Licht zustrahlen".

Dieser letztere, auf Naturkenntnis gerichtete Einschlag ist bezeichnend für die damalige Zeitströmung. Der Erkenntnistrieb ist steter Begleiter des neu erwachten Gefühls für die Natur, wenn überhaupt er nicht als dessen Keimzelle betrachtet wird. Beinah noch intensiver bringt eine von Daniel Roder (1714—1781), Pfarrer in Murten, 1757 geschriebene Vorrede zu Herrlibergers Topographie die herrschende Zeitstimmung zum Ausdruck. Sie handelt von den „Vorzügen und Schönheiten des Schweizerlandes" und enthält begeisterte Lobpreisungen der mannigfaltigen und anmutreichen schweizerischen Gegenden und der Glückseligkeit ihrer Bewohner. Mit Genugtuung konstatiert der Verfasser der Vorrede, dass die vielen Vorurteile in Bezug auf die Schweiz, wie sie lange Zeit im Auslande geherrscht, allmählich fallen, und dass fremde Reisende

ihrem Entzücken und Erstaunen nicht genug Ausdruck zu geben vermögen, wenn sie die weiten Gebiete der Schweiz durchwandern. Stolz weist er auf Voltaire hin, „der die schönsten Länder Europens durchreiset" und nun, betroffen von der Schönheit des Landes, seinen Wohnsitz in dem reizend gelegenen Lausanne nimmt. Zu dem Gefühl für die Schönheit mischt sich die Liebe zum Vaterlande. Roder erachtet es als eine nationale Tat, als rühmenswerten Dienst dem Vaterlande gegenüber, wenn Herrliberger in seinem Werk ein würdiges Abbild aller Vorzüge und Schönheiten des Schweizerlandes schafft, und somit, so meint er, sei es Pflicht eines jeden patriotisch Gesinnten, das Unternehmen Herrlibergers nach Kräften zu unterstützen. In diesem Zusammenhange folgt nun in der Vorrede der für uns wichtige Passus: „Uns ist zwar nicht unbekannt, dass der Herr Aberlin, ein vast gleiches Werke, den Canton Bern betreffend, alles Ernsts zu unternehmen gedenket, und zu dem Ende schon würklich, einen Kupferstecher nach Bern beschrieben hat, darum er auch der Verfertigung und Einsendung Bernerischer Zeichnungen zu dieser Topographie nicht beförderlich ist. Es kan aber unser Herr Verfasser, die begründte Hoffnung haben, dass ein Hoher Stand Bern, eben wie andere Stände, ihne bey dem ihme einmahl ertheilten Privilegium schützen, und alle, so etwas diss Orts ihme Nachtheiliges unternehmen wolten, davon kräftigst abhalten werden; um so vielmehr, weil Herr Herrliberger der erste gewesen, der dieses weit aussehende kostbahre Werk in Arbeit genohmen" etc. Wie Aberli zu dem erwähnten Plan einer bernischen Topographie kam, und wie dieser ausgedacht war, darüber fehlen bestimmte Nachrichten. Es ist nicht wohl denkbar, obgleich nicht unmöglich, dass Herrlibergers Werk selber den Anreiz dazu gegeben hat. Wollte Aberli bessere und gründlichere Arbeit leisten? Was die „Neue und Vollständige Topographie" enthält, ist künstlerisch eine recht bescheidene Leistung und reicht nicht an das heran, was Merian geschaffen hat. Auf alle Fälle steht sowohl die Auswahl wie die Ausführung der Kupferstiche in einem augenscheinlichen Missverhältnis zu dem, was eingangs geschrieben steht. Von den gepriesenen Schönheiten des Schweizerlandes ist da wenig zu sehen, noch weniger kommt landschaftliches Gefühl zum Ausdruck. Ob Aberli dieses Missverhältnis gesehen und deshalb etwas Schöneres schaffen wollte, bleibe dahingestellt. Anderseits ist hier zu erwähnen, dass Aberli um 1753 einen alten Plan der Stadt Bern kopierte[89]), also wohl irgendwie gerichtete topographische Interessen bekundete. Weiterhin darf nicht übersehen werden, dass Aberlis Berner Lehrmeister Johann Grimm Beziehungen zu Herrliberger hatte, mit ihm Titelkupfer und Porträt zur 2. Ausgabe von Hallers „Versuch Von Schweizerischen Gedichten" (Bern, 1734) schuf, und dass er um 1740 den Plan in Angriff nahm, eine Sammlung von Prospekten der Stadt Bern und deren Gebiete herauszugeben[90]). Vielleicht dass die Sammlung von Ansichten bernischer Schlösser, die Ludwig Nöthiger (1719—1782) gestützt auf ein bernisches Privileg von 1741 ziemlich primitiv stach, mit den Absichten Grimms kollidierte. Auch hier sind Anknüpfungspunkte für das Aberlische Projekt denkbar. Jedenfalls hat sich Aberli

ernsthaft mit dem Plane beschäftigt. Dies scheint die Tatsache zu beweisen, dass er wirklich zu jener Zeit, wie Daniel Roder in der Vorrede erwähnt, einen Kupferstecher beschäftigte. Es war dies der junge, aus St. Gallen gebürtige Adrian Zingg (1734—1816), der seine Kunst in Zürich bei Johann Rudolf Holzhalb (1723 bis 1806), einem Schüler David Herrlibergers, erlernt hatte. Aus der getreuen Mitarbeit entwickelte sich eine herzliche Freundschaft, die zeitlebens aufrecht erhalten wurde. Da der Plan einer bernischen Topographie, wohl des Privilegs wegen, das Herrliberger schützte, nicht zur Ausführung kam, so musste Aberli seinen Mitarbeiter anderweitig beschäftigen. Vielleicht dass die zwei grossen, von ihm gezeichneten Prospekte der Stadt Bern, von der Morgen- und von der Mittagseite, die Zingg 1758 stach, usprünglich für die Topographie bestimmt waren[91]). Wahrscheinlich auch eine ebenfalls von Zingg vermutlich zu jener Zeit gestochene Ansicht des Schlosses Nidau[92]). Diese drei Blätter allein bewiesen, dass Aberli und Zingg zusammen in dieser Hinsicht immerhin besseres zu leisten imstande waren, als Herrliberger und seine Werkstatt. Wohl um Zingg dauernd zu beschäftigen, liess Aberli eine Folge von 12 erfundenen Landschäftlein, die früher in Augsburg herausgekommen waren, neu ausführen[93]). Ebenso zeichnete er einige Ex-libris[94]), so dass die Radiernadel und der Stichel seines Freundes nicht zur Ruhe kamen. Eine sicher freudig begrüsste Abwechslung brachte ihnen ein ungewöhnlicher Auftrag eines Berners, Gottlieb Sigmund Gruner (1717—1778). Dieser, ehemals weitgereist, war Fürsprecher vor dem grossen Rat und ein grosser Naturfreund. Er fand es beschämend, dass er als Schweizer die Berge, diese „glänzenden Wunder der grossen Natur", bisher unbeachtet gelassen hatte, da sie ihm doch tagtäglich vor Augen gestanden. Dies umsomehr, da bereits zahlreiche Ausländer das Land bereisten, um sich am Anblick des Gebirges zu erfreuen und in den Wällen ewigen Eises das Walten eines unendlichen Wesens zu erahnen. Sein eifriges Streben, nähere und richtigere Kenntnis von den Alpen zu erlangen, führte schliesslich zur Herausgabe eines dreibändigen Werkes: „Die Eisgebirge des Schweizerlandes"[95]), das nicht nur von den Naturforschern beachtet wurde, sondern bereits als Führer dem beginnenden Fremdenverkehr, der „praktischen Seite des Alpensinns"[96]) dienen sollte. Wenn der Verfasser es vermied, mit Wortgepränge die „stolzen Pyramiden" zu beschreiben — schien es ihm doch unmöglich, die „unaussprechliche Pracht der Natur" in Worte fassen zu können — so lag es ihm hingegen daran, ein möglichst anschauliches Bild zu geben. Hierzu schienen ihm nach der Natur gezeichnete Ansichten und Karten nützlich zu sein. So kam er zu einer Mitarbeiterschar fähiger Zeichner und Stecher, zu der Aberli und Zingg, sowie Joh. Heinr. Koch von Thun (1729—1760) und ferner ein Neffe des alten Johann Grimm, Samuel Hieronymus Grimm (1733—1794), gehörten[97]). Letzterer, ein Schützling Aberlis, hatte eben den Beruf eines Kaufmanns mit dem eines Malers und Dichters vertauscht. Sehr wahrscheinlich weilten alle vier zusammen im Sommer 1758 im Berner Oberland und fertigten hier nach Natur die Zeichnungen an, die dann als Kupferstiche das

Grunersche Werk zieren sollten. Aberli lieferte eine Ansicht des Lauterbrunnentales, die, mit einem Vers aus Hallers „Alpen" versehen, das Titelbild ausmachte[98]). Zingg, der alsdann sämtliche Platten radierte, zeichnete seinerseits den Staubbach im Lauterbrunnental und Koch sowie Grimm verschiedene Gletscher[99]). Letzterer verfasste zudem unter dem Eindruck der mannigfachen Erlebnisse in den Bergen ein Gedicht: „die Reise nach den Alpen"[100]), das beweist, wie damals, immer noch unter dem Einfluss Hallers, das dichterische Wort in der Beschreibung der Gebirgsnatur dem zeichnenden Stift voraus war. Wohl durch die Vermittlung von Grimm wird Aberli beauftragt worden sein, zu dem 1758 anonym in Zürich erschienenen Werke des bekannten Arztes J. G. Zimmermann: „Von dem Nationalstolze" ein Titelkupfer zu entwerfen, das ebenfalls Zingg nebst einer Titelvignette radierte[101]). Indessen mögen solche buchgraphische Arbeiten nicht besonders gereizt haben, und Zingg scheint inne geworden zu sein, dass ihm in Bern für seine Weiterbildung als Stecher nichts geboten werden konnte. Daran war ihm aber viel gelegen. Was lag näher als der Gedanke, nach Paris zu gehen. Paris lockte damals jeden, der den Stichel und die Stechernadel führte. Dort sassen nicht nur die grossen Meister der Graphik: Gravelot, Cochin, Eisen und Baudouin, Lebas und Wille, sondern auch die berühmten Sammler und vor allem die rührigen Kupferstich-Verleger und Händler. Es liess sich da nicht nur etwas lernen, sondern auch viel verdienen. Doch Paris lockte nicht nur den Stecher Zingg, es lockte auch Aberli. Mochte dieser immerhin Bedenken tragen, Frau und Kind, wenn auch nur für kurze Zeit, zu verlassen, so winkte ihm nun doch die Erfüllung eines längst gehegten Wunsches, einmal grosse Gemäldegalerien zu sehen und berühmte Künstler kennen zu lernen. Es bedurfte wohl keines langen Zuredens: Aberli entschloss sich mit Zingg zur Reise. An Ratschlägen und Empfehlungen Handmanns dürfte es ihnen nicht gefehlt haben. Ein dritter wurde ihr Reisegefährte: der junge Johann Kaspar Mörikofer (1738—1803), Stempelschneider und Neffe des bernischen Münzgraveurs Johann Melchior Mörikofer (1709—1761). Im Juni des Jahres 1759 erreichten sie ihr gemeinsames Reiseziel.

Die Reise nach Paris 1759

In dem bekannten Tagebuch des Stechers Johann Georg Wille (1715—1808) steht unter dem Datum 1. Juli 1759 die Notiz: „M. Aberli, peintre, M. Mörikofer, graveur de médailles, M. Zingg, peintre en mignature et graveur, tous les trois de Berne, me sont venus voir, étant arrivés depuis peu à Paris". Note de Wille: „M. Zingg est de Saint-Gall". Weiter hinten, unter dem Datum 7. November 1759, findet man den Vermerk: „M. Aberli, peintre de Berne, prit congé de moi. C'est un homme qui mérite l'estime des honnêtes gens. Je lui ay fait présent d'un dessein et de plu-

sieurs estampes de moi. Le même jour, M. Nüschler jeune, lettré de Zurich, prit aussi congé de moi, et il est parti le lendemain en la compagnie de M. Aberli. C'est celui que j'ay chargé de l'estampe et de la lettre pour M. Fuessli, à Zurich"[102]).

Diese beiden kurzen Eintragungen bezeichnen Anfang und Ende des für Aberli so bedeutsamen Aufenthaltes in Paris. Sie weisen aber auch gleichzeitig auf die Kreise hin, in die Aberli nun eintrat, denn das aufrichtige Lob, das ihm Wille spendet, lässt erkennen, dass dieser mit Empfehlungen an seine vielen Freunde und Bekannten nicht zurückgehalten hat. Niemand wäre übrigens berufener gewesen, die drei Kunstbeflissenen aus der Schweiz rascher und besser in die Künstlerwelt von Paris einzuführen, als die umsichtige und geschätzte, an Erfahrungen und Beziehungen reiche Persönlichkeit des Stechers Wille. Mit begeisterten Worten schildern die Brüder de Goncourt die kollegialische Gesinnung dieses Meisters, die selbstlose und herzliche Art der Gastfreundschaft, die jeglichem zuteil wurde, der bei ihm 29 Quai des Augustins anklopfte, die unermüdlich emsige Tätigkeit als Stecher, aber auch als Sammler von Gemälden, Zeichnungen und Gravuren und nicht zuletzt von Medaillen, kurzum, das arbeitsreiche, von hohen Erfolgen gekrönte, aber auch der Tragik nicht bare Leben des namentlich auch als Mensch so sympathischen Künstlers[103]). Als „Graveur du Roi" war er Mitglied der königlichen Akademie. Mit einer Französin verheiratet, bewohnte er während Jahrzehnten dasselbe gastliche Haus am Quai des Augustins, „la plus joyeux hôtellerie du travail et du gai compagnonnage". Hier, im Schein und in der Wärme des häuslichen Herdes, schuf Wille die zahlreichen, so gewissenhaft und minutiös gestochenen Blätter, die Le Blanc verzeichnet[104]). Hier unterrichtete und beschäftigte er seine Schüler, ordnete er seine Sammlungen, empfing er seine Freunde und Verehrer, erteilte Rat und lieh Hilfe, war fröhlich und vergnügt und zu Spass und Gemütlichkeit stets bereit. Nach der Geschäftigkeit und der Aufregung des Tages war es ihm abends Notwendigkeit und Freude zugleich, die Geschehnisse zu rekapitulieren und sie sorgfältig in ein Tagebuch einzutragen. Aus diesen Aufzeichnungen, die, soweit sie uns bekannt sind, mit dem 31. Mai 1759 beginnen, lässt sich ermessen, wie sehr Wille als Stecher begehrt und über alles Mass in Anspruch genommen war. Der arbeitstüchtige Adrian Zingg war ihm daher als Kupferstecher besonders willkommen, und er gab ihm alsbald zwei Marinen nach Vernet in Arbeit[105]). Damit trat der junge Schweizer in jene wohlorganisierte Arbeitsgemeinschaft der Pariser Stecher und Kupferstichhändler ein, die Courboin zum Gegenstand eingehender Forschung gemacht und einlässlich geschildert hat[106]). Wie sehr sich Zingg das Vertrauen seines Arbeitgebers erwarb, geht daraus hervor, dass ihn dieser schon nach wenigen Jahren an Christian Ludwig v. Hagedorn empfahl, als es sich darum handelte, für die Dresdner Akademie einen tüchtigen Lehrer zu finden[107]).

Ueber das Tun und Treiben Aberlis in Paris gibt uns einzig Rieter einige Auskunft. Das Tagebuch von Wille enthält keine weitern Nachrichten über ihn aus jener Zeit. Aus dieser Tatsache

darf aber nicht geschlossen werden, dass die beiden sich wenig mehr sahen; im Gegenteil, dass Wille bei der Abreise Aberli so reich beschenkte, ist Beweis genug, dass die beiden einander kennen und schätzen gelernt. Sicher hat Wille dem kunsthungrigen Aberli Zutritt zu den Ateliers seiner Freunde, Cochin, Greuze, Boucher, Baudouin etc., verschafft. Besonders Boucher liebte es direkt, jüngere Leute um sich zu sammeln und ihnen während der Arbeit Rat zu erteilen, sie zu belehren[108]). Kein Maler seiner Zeit führte den Pinsel so sicher und so leicht und so selbstverständlich und wurde deswegen so bewundert wie er. Auch Aberli erzählte später in Bern noch oft, wie spielend Boucher gemalt habe[109]).

Um die Mitte des Jahrhunderts beherbergte Paris an die zweitausend Maler, welche Zahl sich im Laufe der nachfolgenden Jahrzehnte noch stark vermehrte. Paris war im Begriff, Rom den Rang als Kunsthauptstadt endgültig abzulaufen. Wohl war die römische Ueberlieferung noch wach und stark, aber sie betraf als solche Vergangenes: die klassische Kunst des Cinque- und Seicento. Paris aber war mehr und mehr der Schauplatz moderner Kunst, nirgendwo pulsierte künstlerisches Leben frischer als hier und fanden junge, schöpferische Kräfte Anerkennung und Erfolg. Was die Bedeutung von Paris so ausserordentlich hob und die Stadt zum Zentrum künstlerischer Bestrebungen machte, das waren die öffentlichen Kunstausstellungen, vor allem der Salon der Akademie[110]). Seit dem Jahre 1737 regelmässig wiederkehrende Veranstaltung und grosses künstlerisches Ereignis geworden, fand er von 1751 weg jedes zweite Jahr im Louvre Platz. Da er nur den Akademikern offen war, so repräsentierte er die anerkannte Kunst. Das Jahr 1759 war wiederum ein Ausstellungsjahr. Die Eröffnung des Salon war wie üblich auf den 25. August angesetzt, und sie wurde nicht nur von der Künstlerschaft und ihrem Gönnerkreis, sondern auch vom grossen Publikum durch einen Massenbesuch gefeiert. Besonders am Eröffnungstag war jeweilen der Andrang ein gewaltiger und nicht ohne Gefahr für ältere oder minderbewegliche Besucher. Sicher fand sich an jenem 25. August 1759 auch Aberli ein; eine solche Gelegenheit durfte kein Künstler verpassen. Es mag ihm sonderbar zu Mut gewesen sein in dem Gewühl, das die Räume, Treppen und Korridore des Louvre durchflutete, unter der kunstbegeisterten Gesellschaft, die gestikulierend und debattierend die lange Flucht der Wände abwandelte, wo die Bilder bis hoch hinauf, oft ein halbes Dutzend und mehr übereinander, in vergoldeten und geschnitzten Rahmen hingen[111]). Seit La Font de Saint Yenne, entgegen der Meinung der Künstler, jedermann das Recht zusprach, ein ausgestelltes Bild zu kritisieren, zögerten die Ausstellungsbesucher im Bewusstsein dieses Rechts nicht, Meinungen zu äussern[112]), und manch vor den Bildern im Louvre begonnenes Gespräch endigte in den Salons vornehmer Damen. Mit der Ausstellung von 1759 beginnt übrigens die Reihe der berühmten Salonkritiken Diderots. Folgt man der ersten dieser kritischen Betrachtungen, so darf nicht vergessen werden, dass sie im Gegensatz zu den spätern in knapper Form gehalten ist und nur die hervorragendsten Mitglieder der Akademie und deren Werke

berührt. Immer noch standen, dem Wesen und dem Ursprung der Akademie entsprechend, Historienmalerei und Heiligenbild im Vordergrund. Selbst Boucher war mit einer kleinen Geburtsszene vertreten. Noch galt das Bildthema soviel wie das Bild als solches, und die stoffliche Wahl verleitete nicht selten zu Riesenformaten. Indessen ist bemerkenswert, dass, wo Diderot anerkennt, er nicht das Conversationsstück, das Heiligen- und Historienbild, nicht Carle van Loo, Restout und La Grenée lobt, sondern Stilleben und Landschaft, Chardin und Vernet. „C'est toujours la nature et la vérité". Auch Aberli hat sicher an solchen Gemälden mehr Gefallen gefunden, als an den „grandes machines". Wenn wir indessen Rieter Glauben schenken wollen, so war es besonders die Kunst der Niederländer, die Aberli imponierte. Die mässiggrossen holländischen Stücke traf er zuhauf in den privaten Gemäldekabinetten, die sich auf die Empfehlungen Willes hin gerne öffneten. Er fand sogar Gelegenheit, Kopien anzufertigen[113]). Erfahrene Künstler aus dem Willeschen Freundeskreise standen ihm mit ihrem Rat zur Seite und freuten sich wohl des Eifers, die der wissensdurstige und empfängliche Aberli zeigte.

Es ist also augenscheinlich, dass dieser sich besonders für die Malerei interessierte und nicht etwa in der Kupferstecherwerkstatt des Wille oder eines andern irgendwie tätig war. Paris bot soviel, dass ihm die Zeit sicher als wie im Fluge verstrichen erschien, als er, seine Freunde Zingg und Mörikofer zurücklassend, im Spätherbst des Jahres 1759 wieder heimwärts fuhr.

Die Zeit der Herausgabe der kolorierten Blätter

Gegen Ende November des Jahres 1759 war Ludwig Aberli wieder in Bern im Kreise seiner kleinen Familie. Fünf volle Monate hatte seine Abwesenheit gedauert[114]). Er muss Wille sofort Nachricht von der glücklichen Ankunft gesandt haben, denn am 12. Dezember des selben Jahres schrieb dieser bereits die Antwort[115]). Bis sich die tausend empfangenen Eindrücke in Aberlis Kopf geklärt hatten, muss eine geraume Frist verstrichen sein. Alsdann stand die Frage des Naturstudiums im Vordergrund seiner Interessen. Besonders das Studium der Landschaft lag ihm am Herzen. Um sich volle Klarheit darüber zu verschaffen, schrieb er an Wille und bat ihn um Ratschlag. Dieser, hilfsbereit wie immer, antwortete ihm am 3. Juli 1760 [116]). Der Wortlaut der gewechselten Briefe ist weiter nicht bekannt, aber wir wissen, dass Wille das Studium der Natur direkt als Grundlage für den werdenden Künstler einschätzte und als strikte Forderung aufstellte. „Denn alle junge Künstler, welche in meine Bekanntschaft gerathen, leite ich zur Natur, da müssen sie zeichnen, oder sie sind meine Freunde nicht, weil sie keine Künstler seyn wollen"[117]). Was die Landschaft als solche anbelangt, so hatte Wille seit seiner Jugendzeit ein scharfes Auge da-

für. Immer wieder bildeten frohe Studienfahrten in die nähere und weitere Umgebung von Paris willkommene Abwechslung bei der mühevollen Arbeit als Stecher. Freunde und Schüler zogen regelmässig mit, und im fröhlichen Kreise wurde die Arbeit im Freien ein Vergnügen. „Unser Zweck geht beständig dahin, nicht mittelmässig zu seyn; wir studieren beständig, bey schönem Wetter liegen wir alle Sonn- und Feyertage zu Felde; wer uns suchet, der findet uns eher in einem alten Gemäuer, hinter einem Zaune oder im Walde, als im Wirthshause oder an andern Orten. Da zeichnen wir mit Lust die Gegenstände, welche uns die Natur darbietet. Ich habe oft gesehen, dass mein Gefolge aus zehn bis zwölf jungen Künstlern bestuhnd, welche ich zu Felde führte, dadurch hat mancher gelernt was ihm fehlte; manchen habe ich dadurch von der Unordnung abgehalten, und ein aufgeräumtes Wesen war immer die Seele der ganzen Bande. Ist dieses nicht eine Lust?"[118]). Ein leicht romantischer Zug bestimmte des öftern die Wahl der Motive. Wiederholt waren es die Ruinen der Abtei Saint Maur südöstlich von Paris, die als Ausflugsziel und als Vorwurf zum Malen und Zeichnen gewählt wurden. Aber auch nach hübschen Fernsichten schaute man aus, ohne indessen darauf zu verzichten, im Vorbeigehen hier einen mächtigen Baum und da eine malerische strohgedeckte Hütte mit Pinsel und Stift festzuhalten. Soweit möglich, wurden auch die grossen Zeichnungen im Freien ausgeführt, bald mit dem Rotstift, bald mit der Feder, dann mit Tusch laviert oder mit Wasserfarben bemalt. Alle technischen Fertigkeiten kannte Wille aus eigener Uebung, und die Auskunft, die Aberli von ihm über das Landschaftsstudium erhielt, war die Frucht reicher, persönlicher Erfahrung. Wille hat daraus niemals ein Geheimnis gemacht; stets haben seine Schüler davon profitiert. So wurde Zingg unter seiner Leitung zum geschicktesten Landschaftsstecher seiner Zeit, dank des fleissigen Studiums vor der Natur, wie es Wille forderte. Auch von Zingg und von Mörikofer dürfte Aberli in der Folge manches erfahren haben, was ihn in dieser Hinsicht interessierte, denn im Spätsommer des Jahres 1760 zeichneten und malten die beiden mit Wille während neun Tagen in der Gegend von Longjumeau [119]). Zingg stand mit Aberli brieflich in Verbindung, Mörikofer aber wurde im Frühjahr 1761 als Nachfolger seines verstorbenen Oheims nach Bern berufen, wo er weiterhin mit Aberli freundschaftlich verkehrte.

Es fällt nun auf, dass Aberli gerade zu jener Zeit, als er Wille um Rat betreffend die Landschaftsmalerei befragte, eine Menge Porträts malte. Ein wesentlicher Teil der nachweisbaren Bildnisse seiner Hand datieren aus den Jahren 1759 bis 1762 [120]). Sein Aufenthalt in Paris hatte ihm wohl ein vermehrtes Ansehen als Künstler gebracht, und er wurde mit Bildnisaufträgen überhäuft. Dies dürfte schliesslich zur Folge gehabt haben, dass er übergenug bekam und sich je länger je mehr der Landschaftsmalerei zuwandte.

Ein glücklicher Umstand führte 1762 den durch seine Rhein- und Mainlandschaften bekannten Frankfurter Maler Christian Georg Schütz (1718—1791) in die Schweiz und auch nach Bern. Er stand mit Handmann in Beziehung, wie er auch mit Wille befreundet war, und durch ersteren machte er nun auch die Bekanntschaft von Aberli.

Eine gemeinsame Reise ins Berner Oberland brachte die drei, Schütz, Handmann und Aberli, einander noch näher. Das Ziel der Reise dürfte die Gegend von Grindelwald und das Lauterbrunnental gewesen sein, wenigstens zeigen zwei doch wohl sicher bei dieser Gelegenheit von Schütz gemalte Bilder eine Ansicht des Grindelwaldgletschers und den Staubbach (Kunstmuseum Bern).

Rieter setzt diese Reise mit dem Maler Schütz zeitlich vor den Aufenthalt Aberlis in Paris. Dies scheint ein Irrtum zu sein, denn einmal bezeugt der mit Schütz persönlich bekannte Kunstschriftsteller Heinrich Sebastian Hüsgen in seinem Artistischen Magazin, dass sich der genannte Maler Ao. 1762 geraume Zeit in der Schweiz aufhielt. Ferner ist das eine der oben erwähnten Bilder seiner Hand, der Grindelwaldgletscher 1762 datiert und ebenso ein von Handmann gemaltes Porträt des Malers Schütz [121]).

Dieser war sehr geselliger und fröhlicher Natur, malte mit grosser Leichtigkeit und war ein ebenso geschickter Zeichner. Ohne Zweifel verdankte ihm Aberli eine Menge Anregung, die nun in einem vermehrten Studium vor der Natur zum Ausdruck kam. Als eine erste Frucht darf die 1762 datierte Landschaft beir Wegmühle, in der Umgebung von Bern, angesehen werden (Kunstmuseum Bern).

Eben zu jener Zeit, d. h. mit den Friedensschlüssen, die den siebenjährigen Krieg zum Abschluss brachten, machte sich in der Schweiz ein ausserordentlich starker Zustrom von Fremden bemerkbar [122]). Einesteils bildeten die politischen Verhältnisse, die „Schweitzer Freyheit" den Anreiz, andernteils aber war es der Reichtum landschaftlicher Werte, der mächtig lockte. Mit Haller, dessen „Alpen" immer wieder neu gedruckt und gelesen wurden, erweckte nun auch Rousseau erneut Begeisterung für die Schweizer Landschaft. Er lenkte die Aufmerksamkeit nicht nur auf das Alpengebirge und die Gestade des Genfersees, die er in der „Nouvelle Héloise" verherrlichte, sondern, durch seinen Aufenthalt, auch auf die etwas wehmütige Schönheit der Juraberge und der zu ihren Füssen liegenden Seen, insbesondere des Bielersees und der St. Petersinsel. Auf einmal wurden die helvetischen Lande Treffpunkt eines internationalen Reisepublikums, das mit mannigfachen Ansprüchen Jahr um Jahr sich immer zahlreicher einstellte. Ganz selbstverständlich entstand das Bedürfnis, irgend ein Abbild der herrlichen Natur, die man mit Auge und Herz erschaute, mit in die ferne Heimat nehmen zu können. Köstlichkeiten, an denen die Erinnerung nach Jahren noch lebendig werden oder den Daheimgebliebenen Erlebtes veranschaulicht werden konnte. Dies führte zu einer stets wachsenden Nachfrage nach naturgetreu gezeichneten Darstellungen der bereisten Gegenden. So wird Aberli der Früchte seines eifrigen Naturstudiums unvermutet losgeworden sein, wahrscheinlich sah er sich auch bald einmal ausserstande, der weitern Nachfrage Genüge leisten zu können. Durch Aufträge, die ihn zwangen, eine Zeichnung zu wiederholen, mag er auf die Idee gekommen sein, durch das Mittel der graphischen Kunst die Vervielfältigung zu erleichtern. Da er vielleicht anfänglich die Geschicklichkeit dazu nicht besass, liess er seine Zeichnungen durch Kun-

dige in Umrissen auf die Kupferplatte übertragen, so dass er nach Bedarf Abzüge davon herstellen lassen konnte. Diese Abdrucke behandelte er nun von blosser Hand in genau derselben Weise, wie er die sogenannten fertigen Zeichnungen auszuführen pflegte, d. h. er lavierte sie mit Tusche und Farbe. Es ist möglich, dass die kleine, ehemals von Adrian Zingg gestochene Ansicht des Schlosses Nidau zu einem ersten Versuche benutzt wurde, wenigstens existiert sie in gleicher Grösse in der erwähnten Art und Weise ausgeführt, und es ist nicht ausgeschlossen, dass Zingg dabei behülflich war. Dieser hielt sich im Frühling des Jahres 1765 vorübergehend in Bern bei Aberli auf. Mit voller Sicherheit lässt sich aber die Geburtsstunde der Aberlischen Manier in Bezug auf das Technische nicht festlegen, und auch hinsichtlich der ersten Versuche ist man, wie erwähnt, auf Vermutungen angewiesen. Indessen kennen wir das genaue Datum unter dem der „Erfinder" seine Blätter herauszugeben begann. Dieses Datum liegt fest durch ein Privileg, welches ihm Schultheiss und Rat der Stadt und Republik Bern am 6. Oktober 1766 für die Dauer von zehn Jahren ausfertigten, und das seine in Kupfer gestochenen Ansichten vor Nachdruck schützen sollte[123]).

Im Schutze dieses ersten Privilegs edierte Aberli in der Folge zehn Aussichten in Folio, immer je zwei als Gegenstücke. Ein erstes Paar bildeten eine Aussicht von Thun und eine Ansicht von Nidau und dem Bielersee[124]). Aberli hatte aber die Platten nicht selber radiert, wie Rieter schreibt, sondern ein junger Schriftstecher Carl Gottlieb Guttenberg (1743—1790), der sich vorübergehend in Bern aufhielt, war hiezu an der Arbeit gewesen. Diese fiel nicht ganz zur Zufriedenheit Aberlis aus. Guttenberg war mehr Kupferstecher als Radierer. Aberli wünschte sich jemand, der die Radiernadel leicht und malerisch führte wie Salamon Gessner, den er bewunderte und der ihm zugetan war. Diesem Zürcher Freunde hat er denn auch sein Leid geklagt, und Gessner hat ihn dann höchst wahrscheinlich auf seinen Schützling Matthias Pfenninger aufmerksam gemacht [125]). Letzterer, ein Zürcher, hatte in Paris etwelche Erfahrung gesammelt und radierte nun für Aberli drei Platten: den Staubbach im Lauterbrunnental, den Grindelwaldgletscher und Brienz am Brienzersee[126]). Mit dem Gegenstück zu dieser letztern Ansicht weist sich nun Aberli selber als Radierer aus. Es ist dies das Oberhaslital[127]). Etwa 1770 fügte er noch zwei weitere Blätter hinzu, die wie das letztgenannte beweisen, dass er für den gegebenen Fall die Radiernadel ebenso gewandt zu handhaben wusste wie Pfenninger. Die Aussicht von den Schanzen in Bern und eine Ansicht der Stadt von Norden sind nicht nur wegen der dargestellten Oertlichkeit beliebte Stücke geworden[128]). Ob Aberli die Anfangsgründe der Aetzkunst bereits bei Zingg erlernt oder ob er dafür bei Pfenninger in die Schule gegangen, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Es ist auch möglich, dass er die notwendigen Kenntnisse hiezu bereits besass, dass aber das Aetzen seiner Gesundheit nicht zuträglich war, weshalb er es gerne andern überliess. Wenigstens hat er die beiden nächstfolgenden Platten Balthasar Anton Dunker in Arbeit gegeben, als dieser sich 1773 in Bern niederliess. Es betrifft dies die Ansichten von Vevey und Lausanne, die beiden letzten Blätter

der sogenannten zehn mittelgrossen Landschaften Aberlis[129]). Nicht weniger mühsam als die Herstellung der in Umrissen radierten Vorzeichnung, war nun das Austuschen und das Kolorieren. Da zeitweise starke Nachfrage nach seinen Blättern herrschte, so sah sich Aberli genötigt, Gehilfen heranzuziehen, die ihm die grossen Schattenflächen mit Tusche anlegten. Farbe und Feinheiten brachte er dann mit eigener Hand hinein. In den Jahren 1767—1770 war der Berner Johann Wäber (1750—1793) sein Schüler. Als Gehilfen sollen bei ihm im Laufe der Zeit der ältere Gabriel Lory (1763—1840), Marquard Wocher (1758—1830), wohl auch dessen Vater Tiberius Wocher (1728—1799) und Peter Birmann (1758 bis 1844) gearbeitet haben. Vom Tage der Uebersiedlung nach Bern an, 1777, lieh ihm aber besonders sein Landsmann Heinrich Rieter seine geschickte und immer hilfsbereite Hand. Aberli hatte vollen Erfolg mit seinen Blättern. Man bewunderte sie in jeder Hinsicht und ermunterte ihn, neue herauszugeben[130]). Der Erfolg hinderte ihn aber nicht, umso emsiger seine Naturstudien fortzusetzen. Die örtliche Verschiedenheit seiner kolorierten Ansichten lassen erkennen, dass er sich in den bernischen Landen ordentlich umgesehen hatte. Noch mehr sind aber die erhaltenen, leider selten datierten Handzeichnungen Beweis, dass er auf weiten Wanderungen nach der Natur gezeichnet und seine Studienmappe gefüllt hatte. Die Täler des Oberlandes waren ihm so gut bekannt, wie die Hügel der Waadt und die Höhen des Jura. Die Ufer des Bieler-, Neuenburger- und Genfersees waren ihm nicht fremd; nur den Aargau scheint er nie aufgesucht zu haben. Wenn wir im allgemeinen nur durch die Zeichnungen Kunde von seinen Studienfahrten haben, so ist uns doch in einem Falle eine höchst genaue und interessante Schilderung einer Studienreise erhalten, die er im Jahre 1774 mit dem eben von Paris zurückgekehrten Maler Sigmund Freudenberger (1745—1801) unternommen hatte. Aberli war damals bereits ein Fünfziger; Freudenberger, obwohl jung an Jahren, bekundete ein reifes Urteil in künstlerischen Dingen; ein achtjähriger Aufenthalt in Paris hatte ihm reiche Erfahrung gebracht, die Aberli wohl zu schätzen wusste. Zudem war der junge Maler ein munterer Gesellschafter, so dass die Reise, begünstigt von anhaltend schönem Wetter, einen fröhlichen Verlauf nahm. Reiseziel war der zwischen Bergketten des Jura eingebettete Lac de Joux. Der erste Tag führte die beiden nach Lüscherz am Bielersee, wo sie übernachteten. Frühmorgens zeichnete Aberli das kleine Fischerdorf von überhöhter Lage aus[131]), während sich sein Gefährte sonst etwas zu schaffen machte. Alsdann wanderten sie weiter nach Vinelz und dann linker Hand hinauf gegen die Höhe von Ins, die durch das damals verbreitete Gedicht „La Vue d'Anet" berühmt war[132]). Auch die beiden Maler waren entzückt von der reizenden Rundschau, aber für eine Skizze oder gar für ein Gemälde fanden sie sie wenig geeignet. Ohne zu zögern, nahmen sie den Weg nach Erlach wieder auf und wurden dort im Schloss von Landvogt Emanuel Friedrich Fischer, einem aufgeklärten Kunstfreunde, gastlich aufgenommen[133]). Von hier aus wurden Streifzüge in die Umgebung unternommen. Aberli zeichnete das ehemalige Kloster St. Johannsen,

das Schloss Erlach von Westen und schliesslich, von halber Höhe des Jolimont aus, die prächtige Aussicht auf das Städtchen Erlach und den Bielersee[134]). Weiter führte sie der Weg über die Zihlbrücke, die mit Pinsel und Stift festgehalten wurde[135]), nach St. Blaise und endlich nach Neuenburg. Entgegen dem gehegten Plan, von hier aus ein Schiff zu benützen, schlenderten sie dem See entlang nach Grandson und Yverdon. Unterwegs erblickten sie manches hübsche Motiv, das sie gerne gezeichnet hätten; aber sie konnten zu ihrem Bedauern nicht überall Halt machen. Ueberrascht bewunderten sie die Umgebung von Yverdon; einen so reizvollen Wechsel von Hügel, See und Ebene glaubten sie noch nirgends angetroffen zu haben. Aberli postierte sich in dem nahegelegenen Clindi und malte die ihm so lieblich erscheinende Gegend[136]). Leider langte die Zeit nicht für ein mehreres; man war gezwungen, weiter zu gehen. Der Weg führte die Freunde nach Orbe, wo die Gegend allmählich wilder wurde. Langsam und bisweilen auf schlechtem Pfad erstiegen sie die Jurahöhe. Endlich standen sie vor ihrem Reiseziel, dem Lac de Joux. Beim Anblick des Sees schauten sie sich verdutzt an, und jeder hatte die nämliche Frage auf den Lippen: „Ist das alles?" Die Gegend erschien ihnen trostlos; keine Bäume, wenig Matten, fast nichts als nackter Fels. Destomehr erfreute sie nun der gute Fisch, den sie in dem Dörfchen Le Pont vorgesetzt erhielten, wo sie zwei Tage rasteten. Die zeichnerische Ausbeute war in der Folge gering, wenigstens für Aberli[137]). Freudenberger seinerseits fand Gefallen an den hübschen Dorfmädchen. Nachdem sie Abschied von Le Pont und dem See genommen hatten, bestieg Freudenberger noch die Dent de Vaulion, während Aberli unten im Tale blieb. Nach Verabredung wollten sie sich im Dörfchen Vaulion wieder treffen. Wirklich stellten sich beide hier im Wirtshause ein, um sich zu erlaben. Freudenberger beschrieb ausführlich die Besteigung des Gipfels und gab Aberli mit ein paar meisterhaften Strichen auf einem Stück Papier eine so deutliche Vorstellung von der genossenen herrlichen Aussicht, dass dieser vermeinte, sie mit eigenen Augen gesehen zu haben. Es war dies für Aberli ein neuer Beweis für den Vorzug, den eine Zeichnung in vielen Fällen vor dem gesprochenen Wort haben konnte. Nach beendigter Rast kehrten sie wieder nach dem Städtchen Orbe zurück, in dessen Umgebung sie eine so wild romantische Stelle entdeckten, dass sie irgend einer aussergewöhnlichen Erscheinung zu begegnen hofften, etwa einem Einsiedler mit weissem Bart, der ihnen von seinem Leben erzählen und ihnen die Taschen mit Haselnüssen füllen würde. Ein kurzes Gewitter nötigte sie schliesslich in einer nahen Höhle Zuflucht zu suchen. Nachdem sie sich ein paar Tage in Orbe aufgehalten und u. a. die Brücke über das gleichnamige Flüsschen gezeichnet hatten[138]), zogen sie wieder nach Yverdon, um sich hier auszuruhen. Dann wanderten sie bei grösster Hitze über Peterlingen nach Freiburg; an eine Vermehrung der Studienblätter war nicht mehr zu denken. Vollends in Freiburg wurde es so heiss, dass sie alle ihre Pläne für Streifzüge in die Umgebung usw. aufgaben, so sehr sie sich vorher darauf gefreut hatten. Von der Stadt selbst waren sie begeistert

und fanden sie wie eigens für die Maler erbaut. Doch den Stift oder den Pinsel weiterhin zu führen, dazu langten die Kräfte nicht mehr hin. Entgegen ihrer ursprünglichen Abmachung, die ganze Reise zu Fuss zurückzulegen, mieteten sie sich einen Wagen und kehrten auf kürzestem Wege nach Bern zurück.

Die hübsche Schilderung dieser Reise findet sich in einem französisch geschriebenen Briefe Aberlis an Adrian Zingg, den in Dresden weilenden alten Freund[139]). Aberli hätte diesen gerne dahin bringen mögen, wieder einmal die Schweiz zu besuchen: „Ecoutez mon ami, il me semble qu'il seroit bien tems que vous songeassiez à faire un tour dans votre patrie: non, vous ne savez pas encore combien et quels trésors elle renferme pour nos pinceaux et nos crayons. Je n'ignore pas que la nature offre par-tout des choses dont, avec du goût et du choix, on peut tirer un bon parti: cependant je suis persuadé que la Suisse, à cet égard, mérite la préférence"[140]). Besonders Freiburg schien ihm eigens für die Maler angelegt, und hierhin beabsichtigte er Zingg zu führen. Es schien ihm nämlich, so angenehm die Reise verlaufen war, dass es zu Studienzwecken vorteilhafter wäre, statt herumzuziehen, sich an einen bestimmten Ort zu begeben, der die mannigfaltigsten Motive aufweist und sie auszubeuten. So äussert er denn in dem Briefe die Absicht, einmal ganz heimlich nach Freiburg zu gehen und auf Vorrat zu schaffen. Noch mehr lag ihm aber eine kleine Insel in der Aare bei Thun im Sinn, wo sich eine unerschöpfliche Fülle von malerischen Vorwürfen bot. Eines war Aberli während der Studienreise aufgefallen, nämlich, dass des öftern bestimmte Oertlichkeiten, die durch ihre vorteilhafte Lage oder sonstige Annehmlichkeiten berühmt waren, ihn selten zur künstlerischen Darstellung lockten. Hingegen frappierten ihn wiederholt Motive, denen sonst niemand Beachtung schenkte. Sein Urteil, überhaupt das Urteil eines Malers, schien ihm aber keineswegs das allein richtige zu sein. Der Maler gab nach seiner Meinung allzuviel auf das, was einen Reiz auf das Auge ausübte, also malerisch war. Die andern aber bezeichneten weniger das als schön, was ihr Auge befriedigte, als was in ihnen starke Gefühle erweckte, d. h. was ihnen etwas sagte. Und dies schien Aberli ebenso richtig zu sein. Auf Grund dieser Einsicht bekannte er sich zu einer Vereinigung, indem er in seinen Werken die glückselige Stimmung, welche die schöne Natur auslöst, auszudrücken suchte, ohne dabei den Blick auf die malerischen Werte zu verlieren. Damit hat Aberli ein künstlerisches Glaubensbekenntnis niedergelegt, das der Deutung seiner Kunst Tür und Tor öffnet.

Die Absicht für einige Zeit nach Freiburg zu gehen, hat Aberli wohl nie in Tat gesetzt; hingegen wurde die kleine Aareinsel bei Thun sein liebster Aufenthaltsort. „Je n'ai vue de ma vie aucune contrée, qui, selon moi, soit comparable aux environs de Thoun, par l'aménité du site, la richesse et la variété des objets dans tous les genres pour le paysagiste, et tout cela rassemblé à peu de distance"[141]). Hier hat er denn auch gezeichnet und gemalt nach Herzenslust, Studie an Studie gereiht, aber auch grössere Gemälde geschaffen. Von seinem Zimmer aus bot sich ihm ein Ausblick von

unvergleichlicher Schönheit, den er nun in verschiedenen Bildern festhielt[142]). Rieter beschreibt uns eine dieser Fassungen mit begeisterten Worten, die sicher auch dem Bilde, aber mehr noch dem berühmten Ausblick gelten. „Er (Aberli) wählte die äusserst prächtige Aussicht bey Thun, da wo die Aare aus dem See tritt. Hier umgiebt ein liebliches Gestade mit Wohnhäusern und schöner Vegetation geziert, zur Linken die Aare, welche in ihrem sanften noch mit dem See vermischten Auslaufe die Gegenstände des Ufers durch wässrigten Flor dem Auge in leichtspielender Bewegung im Widerschein zuschlängelt. Das Schloss Schadau nebst dem für sich allein schon malerischen Dorfe Scherzlingen steigt in vereinigter Masse aus der breiten Flut und trennt sich als Mittelgrund von den fernerliegenden den See begränzenden Hügeln; silberweiss glänzet der See in schmalen Streifen von der Sonne beleuchtet zwischen der Schadau und den Anhöhen von Aeschi. Ueber diese hinweg hebt sich mächtig der Niesen. Noch eingehüllt in blaugräulichte Farbe sind seine breiten Schattenmassen: nur seine eckigten äussern Kanten sind von der Morgensonne dünstig beleuchtet, ätherisch ist die Farbe dieser Blicke, sie scheinen aus grünlicht roth gemischt. Dem prächtigen, Pyramidalförmigen Niesen gegenüber auf linker Seite heben sich in etwas grösserer Entfernung die fast noch im Schatten liegenden Gebirge von Merligen, nur ihre obersten Abrundungen sind durch sparsame Sonnenstreifen erleuchtet. In ihrem unbestimmten aber höchst reinen Grau zeichnen sich die häufig an diesen Bergen nahe an dem Seeufer liegenden Weinberge und Wiesen durch kaum merkbares Grün. Das schattenreiche Grau dieser Masse von Gebirgen, die sich auf dem Bilde mit den jenseitigen Bergen gegen Lauterbrunnen vereinigen, bilden den harmonischen Uebergang zu den ewigen Eisgebirgen, die in der Mitte des Gemähldes zwischen dem Niesen und den eben beschriebenen mittlern Gebirgen sich mit der Luft zu vereinigen scheinen. Da stehet die Breitlauwinen in grossen schönen Formen; ihre Schatten zerfliessen in reines Blau und nur gleichsam durch einen röthlichen Hauch trennen sich diese Schatten von dem Blau der Morgen-Luft; indess die beleuchteten Formen, dieser ungeachtet der Entfernung noch ungeheuern Masse in Farbe und Glanz mit der reinsten Silberwolke streitet. Die Luft ist gräulich blau, so wie man sie in gebirgigsten Gegenden früh Morgens findet, leichte Wolken schwimmen wohl geordnet darin umher, nur röthlicht von der nicht lange aufgegangenen Sonne angehaucht, scheinen sie sich zu zertheilen und so die Boten des schönsten Tages zu seyn"[143]).

Es brauchte freilich Geduld und eine betrachtsame Art, so etwas zu malen. Mancherlei Hindernisse waren zu überwinden. Wie leicht hinderten schlechtes Wetter, Gewölk oder Flussnebel den Ausblick, und waren es warme Tage, so störten Mücken und lästiges Getier die geruhige Arbeit. Immerhin trieb Aberli seine Studien so weit wie möglich, malte sie dann zu Hause nochmals und beendigte sie mit Hilfe seiner zahlreichen Skizzen. Mühe machten ihm jeweilen die Figuren, die er als Staffage hinzusetzen hatte. Die menschliche Figur zu zeichnen war ihm nicht gegeben; für seine

Tierstaffagen nahm er in Holz geschnitzte Modelle zu Hilfe, deren er eine ganze Menge besass. Ueberhaupt wusste sich Aberli immer auf eine ingenieuse Art zu helfen. Schon J. C. Füesslin erzählte, dass er sich, um ungehindert im Freien arbeiten zu können, eine bequeme Maschine erfand, „die er in der Tasche mit sich tragen konnte, vermittelst derer er an jedem Ort sich setzen, Schatten machen, und nach der Natur mahlen, auch das Gemahlte unbeschädigt nach Hause bringen konnte. Rieter spricht auch davon und verrät uns, dass es sich um eine Vorrichtung „in der Grösse eines mässigen Octavbandes" handelte, die alles zum Oelmalen Erforderliche enthielt; etwas in der Art unserer modernen Malkasten. Ferner bediente sich Aberli gerne zur Kontrolle des Konvexspiegels, um leichter eine zeichnerische Zusammenfassung zu erwirken[144]).

1776 war das 1. Privileg, das die Aberlischen Blätter schützte, erloschen. Es hatte nur für landschaftliche Darstellungen Gültigkeit gehabt. Nun aber hatte sich Aberli daran gemacht, auch figürliche Stücke herauszugeben. Um auch für sie den Schutz zu erlangen, verband er sich mit Sigmund Freudenberger der eben einige von seinen Volksszenen herauszugeben im Begriffe war, und mit ihm zusammen, dem Burger der Stadt, erhielt er dann 1778 ein 2. Privileg auf 15 Jahre, das nun sowohl landschaftliche wie figürliche Darstellungen vor Nachahmung bewahrte[145]). Nunmehr edierte Aberli ein halbes Dutzend Trachtenbildchen, von denen die eine Hälfte er, die andere Hälfte Dunker radiert hatte[146]). Wahrscheinlich dank der Initiative Rieters erschienen im Jahre 1782 zwei kleine Folgen; die eine betitelt: „Collection de quelques vues dessinées en Suisse, d'après nature". Sie enthält neben dem oben erwähnten, nun gedruckten Brief an Adrian Zingg mit der Schilderung der Reise nach dem Lac de Joux zehn kleine Aussichten, von denen eine von Freudenberger, alle übrigen aber von Aberli gezeichnet sind. Dieser hat fünf davon radiert, für die übrigen fünf ist Rieter verantwortlich. Die zweite Folge ist betitelt: „Petites vues choisies pour ceux qui commencent à dessiner"[147]). Wie der Titel sagt, sind es ganz einfache landschaftliche Vorlagen. Es ist klar, dass der Erfolg, der Aberli mit seinen Blättern beschieden war, andere zur Nachahmung reizte, und zwar hauptsächlich so, dass sein Verfahren übernommen und zur Herausgabe anderweitiger Aussichten verwendet wurde. Solange es von kundigen und geschickten Malern geschah, war dies kaum zum Schaden von Aberli, aber sobald „Sudler" ihre Hand im Spiele hatten, war natürlich die Wertschätzung des Aberlischen Verfahrens in Frage gestellt. Um nun den innern Wert seiner Blätter, so berichtet Rieter, nicht nur zu erhalten, sondern zu vermehren, so schuf er nach Zeichnungen, die er 1774 auf der Reise nach dem Lac de Joux gemacht hatte, zwei prachtvolle Stücke grossen Formats: „Erlach" und „Yverdon"[148]). Sie wurden mit grossem Beifall aufgenommen und als er ein paar Jahre später ein weiteres letztes Paar „Muri" und „Wimmis"[149]) hinzufügte, da war des Rühmens kein Ende mehr. Keiner der vielen Nachahmer konnte sich mit ihm messen und der Ruhm nicht nur der erste, sondern auch der beste Schilderer landschaftlicher Schönheiten der Schweiz zu sein, blieb ihm unbenommen. Dies beweist

trefflich eine Stelle in C. C. L. Hirschfeld, „Neue Briefe über die Schweitz", 1785, die ebenso und ohne Uebertreibung einen Begriff davon vermittelt, welch ungeheure Auswirkung die Aberlische Manier im weitesten Sinn genommen hatte. „Es gibt nicht leicht eine Stadt, die nicht einen Zeichner oder Maler hätte, der Landschaften aufnimmt, und seine Stücke an Reisende verkauft. Dies macht jetzt schon einen beträchtlichen Kunsthandel. Zwar gibt es manche mittelmässige oder schlechte Stücke, allein die Anzahl der guten überwiegt sie doch. Die schönen nach der Natur durch Farben belebten schweitzer Landschaften des Hrn. Aberli in Bern, wodurch er vor mehreren Jahren anfing, sich so viel Verdienst und Ruhm zu erwerben, gaben ohne Zweifel das erste Muster in dieser Art, die sich so treflich für landschaftliche Malerey schickt. Er hat eine Menge von Nachahmern in der Schweitz gefunden, aber noch keinen, der seine Manier völlig erreicht. Man malt indessen noch immer, und bald wird die ganze Schweitz gemalt seyn. Auf meiner lezten Reise durch die herrlichen Thäler des Bisthums Basel fand ich an einem Tage an drey verschiedenen Stellen der Birs Zeichner sitzen, welche die Wasserfälle dieses Flusses und die umliegenden romantischen Gegenden studirten. Die Liebhaber der Kunst sind in der Schweitz nicht weniger zahlreich, als die Künstler selbst; und unter diesen gibt es viele durchreisende Ausländer, die nicht leicht verfehlen, in einem mit den reichsten und seltensten Naturgemälden bereicherten Lande zu zeichnen. Manche Liebhaber besitzen hier Sammlungen von ganz vortreflichen Zeichnungen von helvetischen Landschaften, die vorzüglich verdienten, durch den Pinsel oder die Radiernadel weiter ausgeführt zu werden"[150]). Auch Meiners erwähnt in seinen Briefen vor allem Aberli wiederholt und mit dem Ausdruck grösster Bewunderung[151]). Der 1788 erschienenen 2. Auflage der erwähnten Briefe sind Vignetten vorzüglich nach den bekanntesten Aberlischen Blättern beigegeben[152]). Es gehörte sich nachgerade, dass man Aberli bei Gelegenheit einer Reise in Bern aufsuchte. So ehrte ihn Goethe im Oktober 1779[153]). Leider erfahren wir nichts näheres über diesen Besuch. Dagegen kennen wir eine kurze, aber interessante Schilderung einer Ateliervisite im Oktober 1783 des Abraham Henri Petitpierre, franz. Pfarrer in Basel[154]). Man bewunderte nicht nur die Werke Aberlis, Gemälde und Zeichnungen, sondern auch seine Gemäldesammlung, worunter ein Bild von Rubens und verschiedene von Felix Meyer. Solchen Besuchen folgten mitunter ehrende Aufträge. Der russische Grossfürst und spätere Zar Paul bestellte bei Aberli anlässlich seiner Schweizerreise im Sept. 1782 zwei Gemälde, von denen das eine die berühmte Aussicht bei Aubonne, das andere diejenige bei La Tour am Genfersee wiedergeben sollte. Trotz seiner Jahre bereiste Aberli jene Gegenden, um Studien anzufertigen; doch kam in der Folge keines der Bilder zur Ausführung[155]). Dringendere Arbeiten standen im Vordergrund. Bereits alle Kupferplatten der 10 mittelgrossen Landschaften waren ausgedruckt und mussten neu radiert werden[156]). Aberli bewältigte diese mühevolle Arbeit ganz allein, obgleich zunehmende Krankheit seine Schaffenskraft zu vermindern begann. Die Gicht plagte ihn und lähmte ihm die Glieder. Doch sein

Schaffenswille war ungebrochen. Da ihm weite Reisen je länger je beschwerlicher fielen, so brachte er in den letzten Jahren seines Lebens die Sommermonate in dem Bern benachbarten Dorfe Köniz zu, um sich doch der ländlichen Natur erfreuen zu können. Alle die reinen Empfindungen, die sie je in ihm ausgelöst hatte, suchte er am Ende seines Lebens gleichsam in ein Gemälde hineinzuweben, das eine Bestellung der Prinzessin von Carignan war[157]). Einer Synthese landschaftlicher Schönheit gleich, sollte es in idealer Gruppierung alles das in sich schliessen, was dem Lande soviele Bewunderer gebracht; der liebliche Wechsel von Wald und Wiesland, das schmucke Bauernhaus und die friedliche Beschäftigung seiner Bewohner, das weithin sich dehnende Hügelgelände und das ferne Gebirge. Wie wenn er sein nahes Ende geahnt hätte, so setzte Aberli rücksichtslos seine letzten körperlichen und geistigen Kräfte für dieses Gemälde ein. Er kürzte Schlaf und Essenszeit, gönnte sich keine Erholung und keinen Genuss wie das Bücherlesen mehr, ja er schloss sich sogar ein, um desto ungestörter malen zu können. Doch der unerbittliche Tod gab ihm keine Frist, das Werk zu vollenden. Vollkommen erschöpft, starb er am 17. Oktober 1786 in Bern.

Angesichts des Todes rief er seinen getreuen Freund und Mitarbeiter Heinrich Rieter an sein Lager, übergab ihm Skizzen und Entwurf, erklärte ihm aufs genaueste die Komposition und vertraute ihm so die Vollendung an.

Da Aberli keine nächsten Angehörigen in Bern hatte, so sah Heinrich Rieter zum Rechten. Als Erben kamen die Schwester Anna Catharina, seit 1753 an den Winterthurer Stadtschlosser Jonas Forrer verheiratet, und der Bruder Hans Jakob Aberli, Degenschmied in Winterthur in Betracht, sowie die beiden Kinder von Aberlis jüngstem Bruder Johannes, der 1780 in Murten als Apotheker gestorben war. Es waren dies Maria Anna Elisabeth und Johannes Aberli, der spätere Graveur. Für diese zwei Kinder amtete Rieter bis zum Mai des folgenden Jahres als Vormund[158]). Die meiste Fahrhabe und namentlich die Gemälde wurden versteigert; für letztere allein wurde eine Summe von über 2600 Kronen gelöst. Aberli hinterliess ein Vermögen von beinah 13000 Kronen, das er durch Sparsamkeit und redliche Arbeit erworben hatte[159]).

Rieter sicherte sich durch Kauf die von Aberli hinterlassenen Kupferplatten und ersuchte Schultheiss und Rat der Stadt um ein Privilegium zur fernern Herausgabe der Blätter. Bereits am 25. Nov. 1786 wurde ihm ein solches gütigst erteilt[160]). Schon ein paar Jahre vor 1786 hatte man Aberli einmal totgeglaubt[161]). Trotzdem kam nun die Nachricht von dem Ableben überraschend und erregte tiefes Bedauern. Die Meuselsche Zeitschrift meldete erschüttert: „Am 17. Oktober 1786 starb einer der grössesten Künstler unserer Zeit"[162]). Ebenso sehr wie im Ausland, wo man ihn seiner Kunst wegen so hoch schätzte, hatte man in Bern im Kreise seiner Freunde und Berufsgenossen das Gefühl, dass mit seinem Tode ein unersetzlicher Verlust eingetreten war. Je und je hatte sich Aberli als die verbindende Kraft inmitten der stets sich

mehrenden Schar bernischer Künstler erwiesen. Durch seine uneigennützige und fürsorgliche Art, wie dann auch durch sein reiferes Alter war er wie kein zweiter berufen, den Mittler zu spielen und über kleinliches Verhalten und den etwa aufkommenden Brotneid einzelner hinweg das Ansehen der Künstlerschaft zu festigen[163]). Als nach Freudenberger, Dunker, Rieter sich 1779 auch der geschickte Zeichner und Bildhauer Valentin Sonnenschein (1749 bis 1828) in Bern niederliess und wie vormals in Zürich eine kleine private Akademie gründete[164]), da war es trotz Alter und Krankheit Aberli, der immer dabei war und andern Rat und Hilfe lieh. Nach Rieter geht auf ihn die erste Anregung zurück, eine öffentliche Bildersammlung einzurichten, um den jungen Kunstbeflissenen Gelegenheit zu geben, immer wieder an guten Werken sich orientieren und bilden zu können[165]). Wo immer von Aberli die Rede war, da geschah es unter Anerkennung seiner an Vorzügen und sympathischen Eigenschaften reichen Persönlichkeit. Wie liebevoll erwähnt ihn doch J. C. Füesslin in der Geschichte der besten Künstler in der Schweiz[166]): „Aberli hat von Natur etwas sanftes und stilles in seiner Gemüthsart; ohne Geräusch sucht er im Stillen in der Sphäre derjenigen Theile der Kunst, denen er sich gewiedmet hat, es höher zu bringen, und unaufhörlich durch Studieren einen höhern Grad zu erreichen. Bescheiden von sich selbst denkend ist er billig gegen andere, und von allem Stolz und Verachtung weit entfernt. Er ist im Umgang freundschaftlich und menschenliebend; und in der Neben-Zeit lieset er wolgeschriebene Bücher; doch weil sein Hang ihn meistens auf das Sanfte und das Einnehmende stiller ländlicher Scenen lenkt, sind Gellert und Gessner seine Lieblings Schriftsteller". Nicht minder bezeichnend ist die in ihrer knappen Fassung wundervolle Tagebuchnotiz: „cet un homme, qui mérite l'estime des honnêtes gens". Sie stammt, wie bereits erwähnt, von Wille, der kein schlechter Menschenkenner war. Ein Denkmal treuer Verehrung ist trotz der formalen Mängel jenes Gedicht auf den Tod Aberlis, das der Ueberlieferung nach den einstigen Schüler des Verstorbenen, Johann Wäber, zum Verfasser hat[167]). Nach 18jähriger Abwesenheit — er machte in dieser Zeit u. a. mit Kapitän Cook die Reise um die Erde — kam Wäber nach Bern auf Besuch, fand aber seinen ehemaligen Lehrer nicht mehr am Leben. Voll Trauer soll er in Bern, was an Zeichnungen und Bildern von Aberlis Hand noch zu finden war, gesammelt und das erwähnte Gedicht verfasst und im Druck veröffentlicht haben[168]).

Die gütige und selbstlose Art, die Aberli auszeichnete, sicherte ihm bei allen, mit denen er in Beziehung gestanden, ein menschlichwarmes Erinnern. Darüber hinaus war man sich aber auch der Bedeutung bewusst, die sein stilles aber fleissiges Schaffen, das hauptsächlich auf die künstlerische Verherrlichung der Schweizerlandschaft gerichtet war, allmählich gewonnen hatte. Namentlich später, als die Stürme der Revolution über das Land brausten, sah man ein, welches Verdienst Aberli zukam. Ulrich Hegner z. B. äusserte die Meinung, dass Scheuchzer, Haller, der Alpendichter, und andere Schriftsteller, „sowie Aberli und einige seiner Nachfolger als Künstler möchten dadurch, dass sie die Achtung und

Aufmerksamkeit des Auslandes so vielseitig und auf eine so gefällige Weise auf das Vaterland zogen und beschäftigten, zu der wiederhergestellten Ruhe und Unabhängigkeit desselben wohl ebensoviel beigetragen haben als die Erinnerung an die alten Zeiten, oder als die Weisheit seiner Regenten..."[169]). Tatsache ist, dass Aberlis kolorierte Blätter schon zu seiner Zeit eine ausserordentlich grosse Verbreitung gefunden haben. Selbst in der Bibliothek Friedrichs des Grossen waren sie unter Karten und Plänen als einzige Schweizeransichten vorhanden[170]).

An Aberli und seine Tätigkeit erinnerte man sich aber auch, als es nach den Revolutionswirren galt, der Not unter der Künstlerschaft zu steuern. Sigmund Wagners vielbeachteter „Vorschlag", der mit der Aufforderung zu öffentlichen Ausstellungen in der Ermunterung gipfelte, die Tradition Aberlis hochzuhalten, fiel nicht auf unfruchtbaren Boden[171]). Noch einmal hat in der Folge die Aberlische Manier, d. h. die von Aberli künstlerisch wie technisch günstig formulierte Darstellungsweise der Schweizerlandschaft den Malern des Landes, es sei bloss an Rieter, König, Biedermann und die beiden Lory erinnert, zu einer Blütezeit verholfen.

II. MANIER

Der Begriff Aberlische Manier ist keineswegs festliegend; er ist es schon deshalb nicht, weil der Begriff Manier nicht eindeutig ist. Dieser hat im Laufe der Zeit manche Umformung erfahren. Trotz vieler Widersprüche, die namentlich in den diesbezüglichen Begriffserörterungen des 18. Jahrhunderts sich vorfinden, lässt sich immerhin erkennen, dass mit diesem Begriff die Eigentümlichkeit eines Künstlers, die sowohl im Charakter des Geistes wie im Charakter der Hand, d. h. in der künstlerischen Gestaltung wie in der technischen Behandlung zum Ausdruck kommt, erfasst ist[172]). In diesem „doppelten Verstand", wie Prange[173]) sich ausdrückt, lässt sich Aberlische Manier am besten deuten. Dabei ist Manier in dem „hohen und respektablen Sinne" genommen, in dem Goethe das Wort aufgefasst hat[174]). Wenn also bisweilen unter Aberlischer Manier bloss die eigenartige technische Behandlung der Aberlischen „Vues" begriffen wird, so ist dem nicht ganz beizupflichten. Wenn auch nicht in dem selben Masse wie in Bezug auf das Technische, darf doch von einer persönlichen Leistung Aberlis in Bezug auf die künstlerische Gestaltung seiner „Aussichten" gesprochen werden. Neben der Eigenart der technischen Ausführung geht eine bestimmte, bis zu einem gewissen Grade persönlich gefärbte Darstellungsweise der tief empfundenen landschaftlichen Schönheit einher, die nicht ausser Betracht gestellt werden darf[175]).

1. KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG

Aberli verdankt die Wertschätzung, die ihm als Maler und Zeichner zuteil wird, wohl fast ausschliesslich seiner Landschaftskunst. Als Porträtmaler hat er sich keinen Namen gemacht. Von ihm gemalte Bildnisse gibt es namentlich in Privatbesitz noch eine ganze Anzahl, zumeist in Bern; doch lohnt sich eine eingehende Beschäftigung mit ihnen kaum. Wenn sie auch nicht gerade seinen künstlerischen Ruhm zu verdunkeln imstande sind, so gehen sie anderseits auch nicht über das Mittelmass hinaus, das den Bedürfnissen des Bürgertums jener Zeit entsprach und genügte. Diese Mittelmässigkeit hat übrigens Aberli selbst empfunden und ge-

äussert, er möchte am liebsten alle von ihm gemalten Bildnisse, drei oder vier ausgenommen, verbrannt wissen[176]).

Aehnlich verhält es sich mit den Trachtenbildchen. Es ist kaum zuviel gesagt, wenn man behauptet, Aberli habe damit ein Zugeständnis an die reisenden Liebhaber gemacht. Das Interesse für die malerischen Volkstrachten der Schweiz äussert sich genugsam in den Reisebriefen des 18. Jahrhunderts, und es ist begreiflich, dass Aberli ihm entsprach[177]). Indessen stehen die sechs Blatt Volkstrachten, die er während den siebziger Jahren herausgab, durchaus isoliert im Lebenswerk des fleissigen Malers; wie überhaupt das Figürliche ihm wenig lag. Diese Tatsachen lassen deutlich erkennen, dass die genannten Blätter, so hübsch sie sind und so oft sie Anerkennung fanden, keineswegs als irgendwie bedeutende künstlerische Tat gewertet werden dürfen[178]). Es sei daher die hier folgende Betrachtung wesentlich auf das Gebiet der Landschaft beschränkt und ein übriges nur da herangezogen, wo es zur Erweiterung oder Vertiefung der aufgeworfenen Probleme dienen kann.

Reichlich spät tritt das selbständige Landschaftsbild in der Geschichte der Malerei auf. Sein Erscheinen wird als die letzte grosse Tat der Renaissance bezeichnet[179]). Erst musste der Künstler befreit sein von aller mittelalterlichen Zweckgebundenheit, bevor er an die Darstellung der ihn umgebenden Natur gehen konnte, und erst die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit liess ihn jene Beziehungen zu seiner Umwelt fassen, die ihn dann zur künstlerischen Gestaltung lockten. Herr sein über die Welt der Wirklichkeit, war die Voraussetzung für die befreiende Tat[180]).

Tizian, Altdorfer und Patinir gelten als die grossen Meister, die unabhängig voneinander, aber doch den gleichen Kräften folgend, in Italien, in Deutschland und den Niederlanden dem landschaftlichen Gemälde seine Selbständigkeit gaben. Aber noch war damit die Gleichstellung mit den übrigen Gattungen der Malerei nicht errungen. Noch warnte Leonardo, allein die Landschaftsmalerei zu betreiben[181]). Es bedurfte der Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts, bis endlich die Anerkennung kam. Erst als auf römischem Boden germanische und romanische Raumanschauungen in gegenseitiger Durchdringung sich zusammenschlossen, entstand eine universal gerichtete Landschaftskunst, in der die ideale Gestaltung alles dessen sich vorfand, was an Glückseligkeit den Menschen jener Zeit vorschwebte, was ihr Innerstes berührte und was ihre Sehnsucht war[182]). Claude Lorrain bildet die Höhe dieser Kunst. Er ist der unübertroffene Meister der klassischen, idealen Landschaft, die Gramm definiert als „eine auf Grund einer ethischen Vorstellung mit freier Benutzung der Naturvorbilder nach künstlerischen Gesichtspunkten bildmässig gestaltete (komponierte) Landschaft"[183]).

In der freien Benutzung der Naturvorbilder aber lag der Keim des Verfalls. Solange der Maler immer und immer wieder in Beziehung trat zur Natur, wie Claude Lorrain es tat, und ihr „auf alle Weyss beizukommen" und sie zu beherrschen suchte, solange stand es gut um seine Kunst, als aber die Vorbilder nicht mehr direkt aus der Umwelt, aus der Natur, sondern aus zweiter Hand genommen

wurden, da sank die Landschaftskunst von ihrer Höhe rasch herab. Der Künstler verlor die Herrschaft über die Natur. Die Naturwissenschaften suchten sie an sich zu reissen. Sie weiteten das Feld der Erkenntnis in einem Tempo, in dem der Maler nicht zu folgen vermochte. Erst weit im 18. Jahrhundert fand er den Anschluss wieder, zur Zeit, als Rousseau eindringlich Rückkehr zur Natur propagierte und Interesse und herzwarmes Gefühl für die Natur in weiten Kreisen geweckt wurden. Mit der Rückeroberung verband sich eine Erweiterung des Stoffgebietes: Das Hochgebirge und die Stille des Waldes traten in den Bereich der künstlerischen Darstellung. In zweiter und dritter Generation reifte alsdann die Frucht eifrigen Bemühens und in der Schule von Barbizon erstand eine neue Landschaftskunst.

Die Zeit von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ist für die Geschichte der Malerei noch wenig erschlossen. Vollends für die Landschaftsmalerei von Claude Lorrain bis zu Corot und seinen Freunden fehlt jegliche umfassende Darstellung. Den Versuch einer Uebersicht über die deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830 hat Paul Ferdinand Schmidt mit einem 1922 erschienenen Werke gebracht[184]). Im übrigen ist man, abgesehen von vereinzelten Monographien und Aufsätzen, auf frühe Quellen und den weitzerstreuten Bilderbestand angewiesen. Dieser umfasst aber nicht nur Oelgemälde, sondern ebenso zahlreich Handzeichnungen und graphische Blätter. Was das Staffeleigemälde anbelangt, so hat man unmittelbar vor Kriegsausbruch 1914 durch eine grossangelegte Ausstellung in Darmstadt unter dem Stichwort „Deutsche Kunst 1650—1800" versucht, einen Einblick in das Schaffen deutscher Maler im weitesten Sinn zu gewinnen. Wie zu erwarten war, nahmen vornehmlich das Porträt und das Figurenbild den meisten Raum und viel Interesse in Anspruch, aber nicht zuletzt war es das landschaftliche Gemälde, das angenehme Ueberraschungen zeitigte. Leider verunmöglichte der beginnende Krieg die durch diese Ausstellung mächtig angeregte und aussichtsreiche Forschung, und erst heute beginnt man zaghaft und mühevoll das jäh Zerrissene neu zu knüpfen. Hinsichtlich der Handzeichnungen und der Graphik ist ganz allgemein zu sagen, dass das betreffende Material vielerorts noch z. T. ungeordnet in öffentlichen Sammlungen vorhanden ist und einer gründlichen Sichtung harrt. Für uns handelt es sich wesentlich darum, zu zeigen, auf welchem Wege Elemente der klassischen Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts in die Zeit Aberlis überliefert wurden, d. h. mit andern Worten, eine Brücke zu schlagen von den glücklichen Gefilden des „göttlichen Claude" hinüber auf das liebliche Eiland des reifen Dixhuitième. Das einzelne Werk fällt dabei nicht einmal so sehr ins Gewicht, indem eine kaum unterbrochene Ateliertradition die beiden abgesteckten Zeitpunkte verbindet.

Die Kunst Claude Lorrains, die nur auf römischem Boden jene klassische Höhe und jene innige Bindung romanischer und germanischer Wesenheit erreichen konnte, strahlte zurück auf den Norden. Besonders auf die Niederlande, wo die unbegrenzte, lichterfüllte Räumlichkeit, die den Landschaften des Lothringers eigen

ist, wie sonst nirgends Heimatrecht besass[185]). Jan Both (um 1618—1652) und Hermann van Swanevelt (um 1600—1656) waren es vorzüglich, die den Ruhm Claude Lorrains im Norden festigten[186]). Beide waren in Rom gewesen, beide kannten die römische Landschaft, das in Sonne und Ruhe gebettete Gelände unter dem klarblauen Himmelsgewölbe. Unter dem unauslöschlichen Eindruck des Gesehenen und Erlebten malten sie, auch nordwärts der Alpen, der geistigen Führerschaft Claudes, ihres Meisters folgend, die südliche Landschaft. An Nachahmern und Nachfolgern fehlte es ihnen nicht. Manch einer, der nie in Italien gewesen, fing nun an und durchsetzte das idealistische Bildgefüge mit Elementen seiner Umwelt, seiner nordischen Heimat. Immer aber blieb die Lichtstimmung oberstes Problem.

Die Wirksamkeit dieser italienisierenden Holländer bildete alsbald den bestimmenden Einfluss auf die deutsche Landschaftsmalerei. Es war natürlich, dass die deutschen Maler während den ungünstigen Zeitläuften des 17. Jahrhunderts vielfach nach dem Rhein und dessen Mündungsgebiet auswichen und hier in Beziehung traten zu der Eigenart der eben bezeichneten Malergruppe. In deren Art zu malen besass den Reiz des Neuen, und die in den Gemälden enthaltene lyrische Stimmung erregte mächtig die gleichfalls gefühlsbetonte Eigenart der Deutschen. Mag auch dieser und jener deutsche Maler den Weg nach Rom gefunden und unmittelbar aus der Quelle der barocken Landschaftskunst geschöpft haben, es bleibt doch Tatsache, dass im allgemeinen namentlich die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts Claude Lorrain durch die Brille der holländischen Nachfolger und Nachahmer ansah.

Direkt an die Kunst Jan Boths schliesst der bereits früher genannte Johann Franz Ermels an. Von Köln aus, er war in der Umgebung dieser Stadt geboren, besuchte er Holland und machte unter dem Einflusse Jan Boths den Sprung vom Historienmaler zum Landschafter. Seit Anfang der Sechziger Jahre lebte er in Nürnberg und schloss hier, wie bereits erwähnt, mit Heinrich Roos und Wilhelm von Bemmel ein Freundschaftsverhältnis, in welches später auch Felix Meyer trat. Bemmel seinerseits war in Utrecht geboren und schulte sich bei Cornelis van Saftleven (1606—1681) in Rotterdam, der wahrscheinlich ein Bruder des bekannteren Herman van Saftleven ist. Im Gegensatz namentlich zu Bemmel, dem reinen Landschafter, verstand sich Heinrich Roos auf das Porträtmalen; bekannt aber war dieser durch seine vorzüglichen Tierstücke. Ermels, Roos und Bemmel unterhielten eine Art Arbeitsgemeinschaft in der Weise, dass sie einander die Gemälde staffierten. Auch hierin folgten sie dem Beispiel Claude Lorrains, der nicht imstande war, die Figuren in seinen Bildern auszuführen und dafür andere Maler zuhilfe zog. Felix Meyer unterschied sich anfänglich künstlerisch kaum von seinem Lehrmeister und dessen Freunden, die auch die seinen wurden[187]). Roos und Ermels besuchten ihn später, etwa um 1680, in Winterthur. Ihre Gemälde fanden hier guten Absatz und wurden hochgeschätzt[188]). Damit und durch die Wirksamkeit Felix Meyers fasste die eigenartige Abschweifung Claude Lorrainscher Kunst Fuss auf Schweizerboden. Die Ueberlieferung ging haupt-

sächlich weiter an Ludwig Aberli — durch Heinrich, den Sohn Felix Meyers —, dann aber auch an Johann Ulrich Schellenberg (1709—1795) von Winterthur und an den Zürcher Johann Balthasar Bullinger (1713—1793). Letzterer hatte sich drei Jahre in Amsterdam aufgehalten, nachdem er früher schon bei Tiepolo in Venedig tätig gewesen war. 1756 radierte er eine Sammlung von Landschaften nach J. F. Ermels, nach Felix Meyer und nach eigenen Zeichnungen. Auch Schellenberg hat nach Felix Meyer gearbeitet.

Eine weitere Gruppe von Künstlern vermittelt Ludwig Aberli und seiner Zeit, in ähnlicher Weise wie eben skizziert, die Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt steht der Regensburger Christoph Ludwig Agricola (1667—1719), der vollkommene Typ jener unsteten Wandermeister des barocken Zeitalters. Eine unverwüstliche Reiselust führte ihn nach Holland, England, Frankreich und Italien, und nur ab und zu hielt er sich in Deutschland, namentlich in Augsburg, auf. Gestorben ist er in seiner Heimat Regensburg. Heineken berichtet von ihm: „Seine Neigung trieb ihn zum Landschaftmahlen, und da er zugleich eine ungemeine Lust zu reisen hatte: so gab ihm dies die beste Gelegenheit, sich in dieser Art vollkommen zu machen, wie er dann eben hierdurch die schönsten Aussichten der Natur, zu Wasser und Lande, seinem Gemüthe einprägen, und in Scizzen, zu fernern Gebrauche, entwerfen konnte. Seine Schildereyen sind meistens Cabinetstücke, und es ist wohl kein Vorfall, den jemals ein Künstler in Landschaften vorstellen kann, welchen er nicht ausgeführet hat. Er wusste die Kräfte der Elemente deutlich und natürlich zu mahlen. Man sieht in seinen Landschaften regnen, schneyen, stürmen und donnern. Eine schwüle Mittagshitze, ein kühler Abend, die Wirkungen der auf- und untergehenden Sonne, eine dunkele Nacht, und viele andere Veränderungen der Natur, finden sich in seinen Land- und Wasserstücken, wobey er Figuren und Gebäude wohl anzubringen wusste"[189]).

Mit Agricola befreundet war Joachim Franz Beich (1665—1748), der in Italien den Spuren Claude Lorrains folgte und sich in seinen Bildern als Meister der Luftperspektive auswies.

Der häufige Wechsel seines Wirkungsfeldes verhinderte Agricola nicht, getreue Schüler heranzubilden. Als solche werden genannt: Johann Alexander Thiele (1685—1752) und Christian Hülfgott Brand (1695—1756 ca.). Johann Alexander Thiele ist eingehend durch Moritz Stübel gewürdigt worden[190]). Seine Bedeutung für die Kunst in Dresden, und damit für das gesamte Kunstleben Deutschlands im 18. Jahrhundert, ist nicht zu unterschätzen. Der erstaunlich vielseitige Dietericy (Christian Wilhelm Ernst Dietrich, 1712—1774) war sein Schüler, während er zu seinen Freunden den Wiener Franz de Paula Ferg (1686—1740) zählte, der ihm nach wiederholt erwähntem Beispiel die Figuren in die Landschaften zu malen pflegte.

Mit Christian Hülfgott Brand kommt Wien etwa von 1720 an für die Landschaftsmalerei zu Bedeutung. Zwei Söhne, Johann Christian (1722—1795) und Friedrich August (1735—1806) führten die Tradition bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts.

Als Landschafter ist Philipp Hieronymus Brinckmann (1709—

1761), kurpfälzischer Hofmaler und Inspektor der Mannheimer Gemäldegalerie, von Christian Hülfgott Brand ausgegangen, nicht als direkter Schüler, sondern indem er dessen Werke zum Vorbild nahm. Durch Brinckmann fand alsdann Aberli den Anschluss an die grosse Konvention in der Landschaftskunst seiner Zeit. Wie sehr Ludwig Aberli die Gemälde von Brinckmann schätzte, die dieser wohl anlässlich seiner Schweizerreise in Bern zurückliess, ist bereits erwähnt worden. In gleicher Weise wie Brinckmann von Brand, so ist der ältere Christian Georg Schütz von Hermann Saftleven abhängig. Seine persönlichen Beziehungen zu Aberli sind bekannt und für unsere Untersuchungen von Bedeutung. Auch der gleichfalls in Frankfurt am Main ansässige Friedrich Wilhelm Hirt sei hier nicht vergessen, der gleich Schütz die Schweiz bereiste und diesem, mit Johann Konrad Seekatz (1719—1768), einem Schüler Brinckmanns zusammen, des öftern die Staffagen gemalt haben soll.

Von Frankfurt am Main aus nahm viel früher schon ein bestimmt gerichteter Kunstwille seinen Ausgang, der in seiner Auswirkung in ebenso erheblichem Masse Aberli beeinflussen und fördern sollte, wie die Kunstanschauung der eben skizzierten Künstlergruppen. Indessen spielt sich der Vorgang mehr auf dem Gebiete der Graphik ab, obwohl nachzutragen ist, dass fast sämtliche der aufgezählten Maler des öftern die Radiernadel handhabten und hinwieder der Kupferplatte ebenso Wertvolles anvertrauten wie der Leinwand. Es handelt sich um die Prospektenkunst der Merian. Der Basler Matthäus Merian der Aeltere (1593—1650) wurde gewissermassen der künstlerische Erbe jener Niederländer, die ihres Glaubens wegen am Ende des 17. Jahrhunderts in Frankfurt und Umgebung ansässig wurden. Gillis van Coninxloo (1544—1607), der Führer der sogenannten Frankenthalerschule stand in Beziehung zu den Brüdern Brill und zu dem in Frankfurt geborenen Adam Elsheimer, deren Tätigkeit als Voraussetzung für die Kunst Claude Lorrains zu bewerten ist[191]). Merians Verhältnis zu den niederländischen Emigranten war aber noch anderer Natur. Er heiratete 1618 eine Tochter des in Lüttich geborenen Kupferstechers und Verlegers Theodor de Bry (1561—1623), wurde Mitarbeiter und schliesslich Besitzer des ansehnlichen Verlags in Frankfurt, der dann später an seinen Sohn gleichen Namens (1621—1687) überging. Unter der Unmenge der im Laufe der Zeit verlegten Kupferstichwerke verdient die Reihe der Topographien, besonders die 1642 als erste erschienene Topographia Helvetiae, unsere Beachtung. Eine zweite, vermehrte Auflage erfolgte 1654. In ihr spiegelt sich getreulich die Kunst der Prospektenzeichnung wieder, die eine Mittelstellung zwischen der rein topographischen Aufnahme und der bildmässigen Gestaltung der aufgenommenen Objekte[192]) einnimmt. Verschiedentlich hat Merian ältere Ansichten, gewöhnlich ohne dies zu bezeichnen, neu verwertet. Bei einer ganzen Anzahl der teils sehr geschickt radierten Veduten aber liegen nach der Natur gefertigte Skizzen von Merians eigener Hand zugrunde. Von den zahlreichen Mitarbeitern, die ihm weitere Zeichnungen lieferten, und die er bei dem ausgedehnten Unternehmen natürlich

nicht entbehren konnte, bedarf der in Bern vielseitig tätig gewesene Joseph Plepp (1595—1642) der Erwähnung. Von ihm stammt unter anderm der Plan der Stadt Bern, eine Ueberarbeitung desjenigen von Gregorius Sikkinger (1558—1616 ?), und eine Ansicht des Grindelwaldgletschers.

Erst hundert Jahre nach dem Merianschen Unternehmen hat sich wieder ein Verleger gefunden, der in ähnlicher Weise eine Schweizerische Topographie herausgab. Es ist dies David Herrliberger von Zürich; sein Werk ist die „Neue und vollständige Topographie der Eidgnosschaft", die 1754—1773 in drei Teilen erschien. Die Beziehungen Aberlis zu ihr sind bekannt, und wir haben oben gezeigt, wie diese seine eigenen verlegerischen Absichten kreuzte.

Den idealen Landschaften des Claude Lorrain ist eine merkwürdige Beschränkung der Anordnungsform eigen. Entweder handelt es sich um einen Ausblick mit seitlichen Kulissen, oder um ein Zentralmotiv mit Durchblicken auf beiden Seiten. Als seitliche Kulissen liebt er Architekturstücke, zur Betonung der Mitte mächtige Baumgruppen. Immer zeugt die Landschaft von menschlichem Dasein, aber niemals überragt oder stört die figürliche Staffage die Einheit des Gemäldes. Die Bildeinheit entsteht überhaupt nicht durch geschickten Aufbau der Wirklichkeit entnommener Elemente, sondern es liegt eine Gesamtstimmung vor, der sich jede Einzelheit unterordnet. So kommt z. B. nie eine Naturskizze, deren es von Claude Lorrain eine Menge gibt, unmittelbar im Bilde zur Anwendung; sie wird vorerst im Bildentwurf verarbeitet, verliert aber niemals ihren Charakter. Die Gesamtstimmung ist eine lyrische; Trägerin ist das Licht, das als von Gott gespendete Strahlenfülle den unendlichen Raum durchflutet und die weite Ferne in Duft auflöst. Das Licht schafft die Materie. Als Schöpferin alles Seins waltet es über dem erschaffenen Werk. Deutlich und klar wellt sich der Erdboden, wechseln die Rhythmen der Hügellinien und lassen den Fernblick gewinnen. Hochstämmige Bäume baden ihr Laubwerk im Licht; sie schneiden steil den fernen Horizont und lassen ihn ermessen. Menschen und Tiere weilen beglückt in solchem Gelände. Sie scheinen jähe Hast und Aufregung nicht zu kennen; die Ruhe, die über der Landschaft sich ausbreitet, erfüllt auch sie.

Der nordische Nachahmer empfand das starke Stimmungsmoment in den Landschaften Lorrains; was ihm aber am meisten in die Augen sprang, das war die unerhört gesteigerte räumliche Ausdehnung, das Entrücken des Horizonts in die weite Ferne. Das reizte zur Nachahmung. Claude Lorrain hatte dieses sich verlieren und auflösen in Duft wesentlich durch koloristische Mittel erreicht: durch zarte Tönungen und feinste Lasuren. Im selben Masse aber, wie dem Nachahmer das Mittel der unendlich differenzierten Farbe fehlte, war er auf perspektivische Künste und das Mittel der Ueberschneidung angewiesen, um die angestrebte Tiefenwirkung zu erzielen. Das einfache Bildschema genügte in der Regel nicht mehr. Man benutzte gern die sich schlängelnden Flussläufe als Führung, schob von links und rechts mehrfach Berge oder Hügel vor und bekrönte diese, um das Einerlei zu variieren, mit einsamen Höfen,

Burgen und dergleichen. Kompliziertere Kompositionen bedingten folgerichtig die Einführung neuer Bildelemente; sie wurden meist der nordischen Heimat entnommen. Je mannigfaltiger aber die Bildelemente waren, oder je öfters sie im Bilde wiederholt werden mussten, desto schwieriger war es, sie in Einklang miteinander zu bringen und eine Bildeinheit zu erlangen. Dem Mangel suchte man dadurch zu begegnen, dass man die verschiedenen, durch mehrfache Kulissen geschaffenen Gründe durch eine einheitliche, meist braune Farbe verband und so wenigstens eine Gesamtheit zu wahren suchte. Vielfach war das bindende Element die besondere, farbige Grundierung, die überall durchschien, oder man benutzte dazu den schützenden Firnis, den man extra präparierte oder dick auftrug.

Wenn noch von Jan Both und seinem Bruder berichtet wird, dass man in ihren Bildern die Stunde des Tages erkennen könne, so ist dies bei den Malern des 18. Jahrhunderts kaum mehr der Fall. Ein gleichartiges Tageslicht herrscht vor. Wohl bestand die Forderung, die verschiedenen Zeiten des Tages zu beachten und darzustellen; aber nicht auf Grund sorgfältiger Beobachtung, sondern man gab hiefür billige Rezepte: „Ein harter gelber Blick, der mehr von unten zu kommen scheint; Wolken von eben dieser Farbe und eine besondere Lebhaftigkeit, sind die Merkmale der Morgenstücke. Ein naher düsterer Himmel, tiefe rothe Blicke, eine gewisse Ermattung schildern den Abend. Ueberall gleich ausgetheiltes Licht, ein geschäftiges Wesen sind Spuren der Mittagszeit" usw. Auch für die verschiedenen Jahreszeiten hatte man ähnliche Ratschläge zur Hand. Sie erwiesen sich als untaugliche Mittel. „Ein munteres Grün, mit kleinem Laube bearbeitete Bäume" charakterisieren wohl den Frühling, aber sie geben nicht ohne weiteres die Stimmung einer Frühlingslandschaft wieder[193]). Nicht selten findet sich ein Uebermass von figürlichem Staffagen. Ueberall wo im Bilde eine Leere sich zeigte, setzte man ohne jeglichen Zusammenhang und Zusammenklang bald eine Einzelfigur, bald eine Figurengruppe, Tiere, dann auch Schiffe, Karren und dergleichen hin. Sie ordnen sich nicht dem Gesamten unter, sondern sind irgendwie im Bilde angeordnet. Bei Claude Lorrain ist die Figur, so klein sie fast ohne Ausnahme im Verhältnis ist, ein notwendiger, nicht wegzudenkender Bestandteil des Ganzen. Wenn er sie auch nicht selber hinmalte, so hat er sie doch sicher örtlich genau fixiert, Bewegung und Verhältnis angegeben, und nur die Ausführung blieb einer andern Hand überlassen[194]). Auch bei den Nachahmern war eine Arbeitsteilung häufig. Nicht immer aber steht die Staffage im richtigen Verhältnis zum Bildganzen, bald ist sie überwichtig, bald so belanglos, dass sie ebensogut hätte weggelassen werden können. Zudem wird sie formelhaft. Aber auch jedes einzelne Bildelement wird zur Formel. „Berge, Felder, Wiesen, Bäume, Bäche, Seen, Bauernhütten, Schlösser, Dörfer, Städte u. a. m. machen den Stoff zu Landschaften aus"[195]). Die gewählten Einzelheiten werden gewöhnlich nach dem Schema: Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund oder Horizont, Verschiessung, Ferne zusammengestückt. Sie brauchen nicht unmittelbar der Natur ent-

nommen zu sein, müssen ihr aber entsprechen. Für gewisse Fälle wird sogar empfohlen, eher gute Vorbilder als die Natur zu konsultieren. Selbst dann, wenn die Aufgabe gegeben ist, eine bestimmte Landschaft nach der Natur zu zeichnen, so ist sie nicht als Ganzes zu erfassen, sondern man teilt sie gedanklich in drei Teile und zeichnet, den Blick auf die Mitte des Horizonts gerichtet, alles was dem Gesicht gegenüber liegt. „Darauf wendet man den Kopf aber nicht den Körper nach der linken Hand, und zeichne was man da siehet, und hängt es geschickt mit dem vorigen zusammen; zuletzt thut man dies mit denjenigen Dingen, die man zur Rechten erblickt, und legt alles sorgfältig an, sowol in Absicht auf die Entfernung, als auf die Verhältnisse"[196]). Wahrhaftige Landschaftskunst hat aber ein tiefinneres und persönliches Erfassen der Landschaft zur Voraussetzung. Nur einem Sichhineinversenken in die Natur kann eine künstlerische Tat folgen, wie Claude Lorrain sie uns zeigt. Dem Gros der Nachahmer aber mangelten diese Beziehungen zur Natur; sie wieder zu gewinnen war die grosse Notwendigkeit.

Unter den Studien zu einem unvollendet gebliebenen Aufsatz Goethes über landschaftliche Malerei findet sich unter anderm die Notiz: „Uebergang aus dem Ideellen zum Wirklichen durch Topographien. Merians weit umherschauende Arbeiten"[197]). Tatsächlich erscheinen sie als wichtiger Anknüpfungspunkt, die Beziehungen zur Wirklichkeit vermehrt aufzunehmen.

Immer hat die topographische Ansicht ein Stück Wirklichkeit, eine bestimmte Oertlichkeit, eine Burg, eine Stadt, ein Kloster usw. zum Gegenstand. Hauptzweck ist die genaue Wiedergabe, d. h. die betreffende Oertlichkeit soll deutlich erkennbar wiedergegeben werden[198]). Dies kann als sogenannte Plan-Vedute auf Grund einer geometrischen Aufnahme geschehen oder aber als freie malerische Vedute. Letztere verdient hauptsächlich unser Interesse. Es lassen sich, wenigstens was die schweizerischen Ansichten anbetrifft, zwei Arten unterscheiden. Eine erste, ältere Gruppe kennzeichnet sich dadurch, dass von dem darzustellenden Objekt nur das Charakteristische, nur die äussersten Merkmale in knapper Form wiedergegeben werden. Da es sich durchwegs um Stadtansichten handelt, so sind es die Wahrzeichen, Türme, Kirchen, Tore usw., die übertrieben hervorgehoben, während Dutzende von einzelnen Häusern, Gassen bildend, zusammengefasst werden. Der Standpunkt des Zeichners ist kein bestimmter, sondern ein angenommener und praktisch unmöglicher. Anders bei der zweiten Gruppe. Hier ist der Standpunkt des Zeichners ein gegebener. Haus um Haus ist eingezeichnet, keine Uebertreibungen und merklichen Veränderungen sind gestattet. Jede Einzelheit ist möglichst richtig im Verhältnis und nach Massgabe des Augenscheins dargestellt. Dies gilt jedoch nicht für die Landschaft. Hier versagt zumeist die Zuverlässigkeit und Genauigkeit des Zeichners. Wohl sind grobe Merkmale wie Fluss, See, Berg, Hügel etc. wiedergegeben, aber ohne Treue im einzelnen. Ein Hügel z. B. ist ganz schematisch mit Baumreihen, die wie Perlenschnüre aussehen, überzogen, weite Felder sind ebenso schematisch in gleichmässige Stücke aufge-

teilt. Jegliches Interesse ist der Stadt, d. h. der Architektur zugewendet. Dies entspricht durchaus den Absichten des Merianschen Werkes. Die „fürnembsten Städt und Oerter" der Eidgenossenschaft will es zeigen, nicht die schweizerische Landschaft. Ganz anders nun Herrlibergers „Neue und vollständige Topographie". Da ist einleitend von den Vorzügen und Schönheiten des Schweizerlandes die Rede. Das Angenehme und die Anmut der schweizerischen Gegenden sollen vorgestellt werden; neben Städten, Schlössern und Lusthäusern auch „curiose Gebürge, seltene Naturwunder, Alpen, Wasserfälle" und anderes mehr. Die Vorrede bedeutet, wie schon erwähnt, ein begeistertes Loblied auf die Schönheit und Herrlichkeit schweizerischer Gaue, auf die verschiedenartigen Wunder der Natur, die, auf engbegrenztem Gebiet vereinigt, das Entzücken und Erstaunen des reisenden Fremdlings wachrufen. Betrachtet man nun die zahllosen Kupfer, so wird man bald gewahr, dass von dem vorgeschwärmten Charme und Zauber der mannigfaltigen Gegenden Helvetiens der Zeichner kaum eine Spur wiederzugeben vermocht hat. Immer noch beschränkt sich die Treue der Wiedergabe wesentlich auf die architektonischen Teile. Die Landschaft als solche ist noch nicht erfasst. Wenn auch hie und da einzelne Bäume besser charakterisiert sind, so ist doch die Anordnung eine schematische, und vollends häufig vorkommendes Rebgelände ist so schablonenhaft behandelt, dass man sich gerne der Merianschen Darstellungen erinnert. Ein ganz merkwürdiges Unvermögen, die Landschaft als Gesamtes zeichnerisch zu packen, charakterisiert alle die Künstler, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Mitarbeiter der Verleger und Autoren von topographischen, naturwissenschaftlichen und ähnlichen Werken sich um die schweizerische Landschaft bemühten. Das geschriebene Wort war ihnen weit voraus. Eine Form endlich gefunden zu haben, um auch im Bilde die Schönheit des helvetischen Berglandes preisen zu können, dies ist das Verdienst Aberlis. Mit seiner Manier war er imstande, das ideal angehauchte Bild einer schliesslich rauhen Wirklichkeit geben zu können.

Im Mittelpunkt von allem dem, was Aberli geschaffen hat, stehen unzweifelhaft die zehn mittelgrossen und die vier grossen kolorierten Umrissradierungen. Sie entstanden während den letzten zwanzig Jahren seines Lebens, d. i. von 1766—1786. Aus dieser Zeit ungefähr mag auch die grosse Mehrzahl der erhaltenen Handzeichnungen stammen, die heute, soweit sie bekannt sind, hauptsächlich in öffentlichem Besitz sich befinden. Wohl den wertvollsten Bestand hat das Kunstmuseum in Winterthur aufzuweisen; aber auch das Kupferstichkabinett in Basel, die eidgenössische Kupferstichsammlung in Zürich, das Kunstmuseum in Bern und andere nennen wertvolle Blätter ihr eigen. Von öffentlichen deutschen Sammlungen, die Handzeichnungen von Aberli besitzen, werden Darmstadt, Frankfurt (Städel), Oldenburg und Berlin genannt[199]). Manches findet sich auch in privatem Besitz. Der relativ hohen Zahl von Handzeichnungen, Studien wie fertigen kolorierten Zeichnungen, steht eine geringe Zahl von landschaftlichen Oelgemälden gegenüber, von denen einige, z. B. die beiden 1769 datierten Bilder „Brienz"

und „Oberhasli" der Bachofensammlung in Basel (Kupferstichkabinett) und eine Ansicht von Yverdon in bernischem Privatbesitz mit den entsprechenden kolorierten Blättern Aberlis in engster Beziehung stehen[200]). Aus Aberlis früherer Schaffenszeit scheint weniger erhalten zu sein, oder vielmehr ist das Material weniger gesichtet, da die Blätter meist unbezeichnet und in der Art sehr verschieden sind von dem, was aus spätern Jahren bekannt ist. Die landschaftlichen Folgen, die Aberli bei den beiden Pfeffel und später z. T. auch durch Adrian Zingg ausführen liess, lassen uns aber seine frühere künstlerische Auffassung deutlich erkennen. Es sind dies lauter „erfundene" Landschaften, die, wie Rieter berichtet, als Vorlagen für die Schüler dienen sollten. Aberli stand damals in seinen Ansichten auf dem Boden der Nachahmer idealer Landschaftskunst, die mit Hilfe eines mehr oder weniger reichen Repertoirs von Bildelementen Landschaften zusammensetzten, d. h. erfanden. Durch geschickte Kombination liessen sich unzählige solche schaffen. Aber nicht nur das Gesamtbild war Produkt der Erfindung, sondern auch das Element, wenn schliesslich auch der Anreiz von einem, meist gezeichneten oder gemalten Vorbild ausging.

Aberli zeigt uns eine ganz respektable Skala von architektonischen Einzelmotiven; von der primitivsten Bauernhütte bis zum mächtigen Wasserschloss, vom antiken Ruinengemäuer bis zum reichgegliederten Palastbau ist alles vorhanden. Dann aber auch Gewässer aller Art, ruhige und fliessende, Kaskaden, Stromschnellen usw., dann Brücken, vom einfachen Holzsteg bis zur steinernen Bogenbrücke; Busch und Baum wechseln wie Ebene und Hügelgelände. Relativ selten und dann meist wenig geschickt, findet die Figur Verwendung. Wie im Spiel werden die Elemente aneinandergereiht und angeordnet, und ebenso mannigfaltig wie das Einzelmotiv erweist sich das Schema der Komposition. Bald steht eine mächtige Baum-, Häuser- oder Felskulisse rechts und rückt die Ferne nach links, bald umgekehrt. Bald nimmt eine immense Architekturgruppe die Mitte ein, und es entstehen Durchblicke auf beiden Seiten, bald ist die Anordnung eine diagonale, dann wieder eine horizontale, bald ist der Vordergrund, dann der Mittelgrund und selbst die Verschiessung betont, und das Verhältnis vom Himmel zur Erde wechselt von Bild zu Bild. Mag das Einzelmotiv im allgemeinen einer Wirklichkeit verwandt sein, so ist man doch, das Gesamtbild betreffend, sofort im klaren, dass eine solche Landschaft nirgends zu finden ist. In einem Fall nur wird man stutzig: Am Ufer eines Flusses ist eine Plattform mit Strebepfeilern und Ecktürmchen errichtet und anschliessend eine gotische Kathedrale mit einem stumpfen Turm. (Nr. 24 der Folge der 56 Blatt.) Der Kenner glaubt das Berner Münster zu erblicken. Zweifellos hat dieses Aberli vorgeschwebt, als er die Zeichnung ausführte. Die Gesamtanlage entspricht genau der Wirklichkeit, nur in den Einzelheiten weicht die Darstellung von dieser ab. Beinah könnte man an die ältere Form der topographischen Zeichnung denken und die Darstellung als eine Art Uebergang zu den beiden von Adrian Zingg famos ausgeführten Prospekten von Bern auffassen. Diese

letztern lassen erkennen, dass Aberli vertraut war mit den geometrischen Aufnahmen dieser Stadt. Der Standpunkt ist ein natürlicher, beidemal so gewählt, dass eine gewisse Aufsicht auf die Stadt gewonnen wird. Soweit die Umgebung sichtbar ist, was namentlich auf der Ansicht von der Mittagseite her der Fall ist, entspricht sie dem damaligen Zustand. Das Stadtbild aber dominiert. Selbst die grossangelegte, für Aberli erstaunlich gut geratene Vordergrundstaffage erscheint rein als dekorative Zugabe.

Einen Sprung vorwärts bedeutet nun das Titelkupfer zu Gottlieb Sigmund Gruners „Die Eisgebirge des Schweizerlandes". Die Forderung ist auch eine andere. Nicht mehr eine Stadt soll im Bilde wiedergegeben werden, sondern ein Tal, ein Gelände. Der Blick ist gezwungen, das Gesamte zu erfassen; nichts kann ihn gefangen nehmen, selbst der Sturzbach nicht, der von den Höhen niederstäubt. Den Felswänden rechts rufen die felsigen Höhen links, und die Talflucht führt zu den Gletschern und Schneebergen im Hintergrund. Es handelt sich da nicht mehr um eine Ansicht, sondern um eine Aussicht, um eine Vedute, wenn dieser Unterschied gestattet ist. Unter Vedute ist ein geschickt gewählter Naturausschnitt zu verstehen, innerhalb dessen alles und jegliches Anspruch auf getreue Wiedergabe machen kann. In diesem Sinne ist auch die „Vue du Chateau de Nydau" mehr als nur ein blosser Prospekt. Das Wasser mit dem Schiff darauf, die Brücke und das Zollhaus, die Grasnarbe mit dem Bäumchen im Vordergrund haben im Bilde genau soviel zu sagen wie das Schloss.

Solche Veduten gehen wohl auf das Gesamte aus; aber dieses Gesamte ist nur das materiell Vorhandene, das genau in der Form und dann auch in der Farbe wiedergegeben werden soll. Es gibt aber noch eine höhere Form der Vedute, das ist diejenige, die nicht nur das mit dem Blick Erfassliche gibt, sondern auch die Stimmung der Landschaft mitsprechen und mitklingen lässt. Und zwar nicht eine momentane Stimmung, sondern eine ideale, etwas, das der Landschaft eigen ist, unbehindert durch den Wechsel der Stunden: ihre Schönheit. Diese zu erfassen ist im 18. Jahrhundert ebensosehr eine Angelegenheit des Herzens wie des Auges. Das ist es ja auch, was Aberli schlussendlich in seinem gedruckten Briefe an Adrian Zingg ausdrücken will. Der Maler soll weniger das wiedergeben, was sein Auge befriedigt, was ihm malerisch erscheint, sondern das, was nicht nur von ihm, sondern von jedermann empfunden wird. In diesem Sinne hat Aberli versucht, etwas in seine Aussichten hineinzulegen, das den wundersamen Gefühlen entsprach, die ihn, wie jeden andern empfindsamen Menschen erzittern liessen, wenn er dem Bergland voll ins Antlitz sah. Freilich, seine künstlerischen Fähigkeiten waren nicht ausreichend, um wahre und hohe Kunstwerke zu schaffen; aber sie waren stark genug, um von der herkömmlichen Prospektenkunst abzurücken und neue Wege einzuschlagen. Dass ihm hierbei sein Interesse für die grosse Malerei, seine Begeisterung für Claude Lorrain irgendwie wegleitend war, braucht wohl kaum eines Beweises. Gerade die technische Seite seiner Manier beleuchtet den Zusammenhang. Dass er die Farbe miteinbezog, bekundet deutlich, worauf er abzielte. Ver-

hängnisvoll war es nur, dass er die zartesten Aquarelltöne wählte. Sie waren unhaltbar, und selten geben heute die kolorierten Radierungen wieder, was er einst an Wärme des Gefühls hineingebracht, abgesehen davon, dass nachmals manches von andern, im Taglohn oder per Stück bezahlt, bemalt wurde. Sicherlich ist viel Prospektenhaftes geblieben; aber dem ehrlichen Streben gelang es doch, dieses und jenes Blatt aus der Reihe herauszuheben und zu einem künstlerisch wertvollen Zeugen landschaftlichen Gefühls und scharfer Beobachtung zu machen.

So malerisch Schloss und Städtchen Thun gelegen sind, Aberli verzichtet darauf, uns eine Stadtansicht zu geben, wie Merian es getan hat. In seiner „Vue prise du Chateau de Thoun" ist das am Fusse des Schlosshügels liegende Städtchen kaum beachtet. Der Blick führt weit über Fluss und See nach der Ferne hin, wo, zwischen schründigen Vorbergen hervorschauend, schneebedeckte Gipfel grüssen. Die Architekturabschnitte in den beiden untern Bildecken dienen als Stützpunkte und Distanzmesser. Sie sind indessen mit aller Treue wiedergegeben, was eine genaue Studie im Kunstmuseum Winterthur beweist, die handschriftliche Korrekturen enthält. Auch auf dem Blatt „Dessiné sur les Remparts à Berne" interessiert ihn keinesweg die wohlgebaute Stadt, sondern wiederum schweift der Blick über Fluss und Gelände nach dem fernen Horizont, wo die weissen „Schaugerüste Gottes" hochaufragen. Das Stücklein Stadt mit der Kathedrale scheint, weil als Randabschluss notwendig, aufgenommen worden zu sein. Auf einem erhaltenen, 1769 datierten Entwurf (Kupferstichkabinett Basel) ist diese Partie angeklebt. Das Gegenstück dazu, „La Ville de Berne du coté du Nord", zeigt die Stadt sozusagen nur als langgezogene Silhouette im Mittelgrund. Sie wirkt wie eine Unterstreichung der den Horizont bildenden Gebirgskette. Eine unaufdringliche Viehstaffage am Flusshang rechts im Vordergrund erhöht den Reiz der Landschaft, in der die Stadt wie hineingebettet liegt. Die ebenfalls erhaltene, 1769 datierte Entwurfzeichnung zeugt von einer ungewöhnlichen zeichnerischen Präzision. Frappant wirkt das Gebirgspanorama, wie es in der Ansicht von Vevey gezeigt wird. Standpunkt des Beschauers ist der steile Rebhang über dem Mündungsgebiet der Veveyse. Der konkaven Kurve des Hangs im Vordergrund entspricht eine leicht konvexe, gebildet durch die jenseitige Uferlinie des Genfersees. Ein sachter Einschnitt deutet hier die Rhonemündung an. Von links und rechts, ziemlich hoch am Bildrand beginnend, stossen die Bergzüge der Waadtländer- und Savoyeralpen, langsam nach der Entfernung hin sich perspektivisch senkend, nach der Mitte vor, wo über dem Tal der Rhone, ganz in der Ferne, die mächtigsten Alpengipfel sich zeigen. Man frägt nicht nach dem Städtchen unten am Ufer; was zum Bewusstsein dringt, ist das Gefühl von einem befreiend luftigen Raum, der über dem See sich wölbt und Licht von den Firnen empfängt. Das stille, ferne Leuchten ist aber noch eindrucksvoller in der „Vue de Mouri". Dem im Mittelgrunde rechts zur Hälfte sichtbaren Belpberg steht ein Vordergrundarrangement in der linken untern Bildecke gegenüber. Dazwischen, als Fläche, das Belpmoos und der breite Fluss.

In halber Ferne laufen vom linken Bildrand her, die eine höher wie die andere, zwei langgezogene Vorgebirgsketten nach der Bildmitte hin. Darüber ragen die schneeweissen Berneralpen, vorab das Dreigestirn Eiger, Mönch und Jungfrau, majestätisch empor. Eine aquarellierte Federzeichnung (Abb. Halle, Kat. 49, Tafel 1) zeigt dieselbe Ansicht, aber der Standpunkt des Zeichners liegt weiter flussabwärts. Der Belpberg ist in seiner ganzen Länge sichtbar. Eine Einzelstudie zu Eiger, Mönch und Jungfrau besitzt die eidg. Kupferstichsammlung in Zürich, eine Gesamtstudie das Kunstmuseum in Winterthur. Aberli ist indessen den Bergen auch näher auf den Leib gerückt. Er stellt sich unten am Fusse des Niesen auf, wo die Kander schäumt. Er lässt den Berg emporwachsen bis an den obern Bildrand. Ganz klein und bescheiden hebt sich von der mächtigen Dreieckform die Silhouette des Schlosses Wimmis ab. Der Schwerpunkt des Bildes liegt fast allzu sehr auf dieser, d. h. der rechten Seite. Der Fernblick links bleibt, weil zu unbestimmt, ohne Bedeutung. Auch auf dem eigenartigen Blatt „La Vallée Oberhasli", zu dem sich eine ausgeführte Studie im Kunstmuseum Winterthur befindet, erhebt sich auf der einen, diesmal der linken Seite ein Bergmassiv bis fast an den Bildrand hinauf. Treppenartig fallen die Felsen in der Diagonale ab. Die Talsohle mit dem Flusslauf liegt ganz tief. Weit in der Ferne bildet ein Bergzug ein leichtes Gegengewicht zu der Felsmasse links, hinter welcher ein paar Schneegipfel hervorrgucken. Die starke Diagonalwirkung wird anderseits gebrochen durch die mitten im Vordergrund lagernde Anhöhe, auf der ein Alphaus, eine hübsche Baumgruppe und übrige Staffage Platz gefunden haben. Die einseitige Bildbelastung ist durch die Wichtigkeit der Talflucht überwunden. Ganz in das Gebirge hinein versetzen uns die beiden Gegenstücke „Staubbach" und „Grindelwaldgletscher". Die gewählten Motive zwingen ausnahmsweise zum Hochformat. Was Aberli aus dem gleichen Vorwurf, der ihm für den Titelkupfer zu Gruners „Eisgebirge" vor Augen lag, gemacht hat, ist erstaunlich. Der Standpunkt ist ein wenig näher zum Staubbach gerückt. Eine führende Schräglinie, gebildet durch Felsränder, beginnt ganz oben in der rechten Bildecke, folgt der Diagonalrichtung, bricht unterhalb der Mitte ab, wird aber etwas tiefer durch den Hang eines Schuttkegels wieder aufgenommen und fortgeführt. Die Schräglinie wird ein Stück weit begleitet von den am Hang zerstäubenden Wassern des Falls. Ein leichtes Gegengewicht ist durch eine kleine Felskulisse links gesetzt. Der ziemlich ebene Plan im Vordergrund, mit Bäumen und Gebäuden, bedeutet wiederum eine Abschwächung der Schrägwirkung. Nirgendwo ist aber der Natur Gewalt angetan. Die ganze Bildwirkung ist das Resultat eines wohlüberlegten Ausschneidens aus dem Naturgegebenen, was verknüpft ist mit der geschickten Wahl des Standpunktes. Im Pendant, dem „Grindelwaldgletscher", setzt eine ähnlich gebildete Schräglinie in der linken obern Bildecke ein, wird aber in der Mitte von mächtigen, horizontal gelagerten Felsblöcken aufgefangen. Ein Felsstück links verhilft zu einer gewissen Raumillusion, während drei männliche Figürchen auf dem Mittelplan als Grössenmesser aufgefasst werden können.

In mancher Hinsicht als gleichartig und gleichwertig, obwohl nicht Pendants, erscheinen „Brienz" und „Lausanne". Auf beiden Aussichten bilden jenseits einer Seefläche Berge den fernen Horizont. Reicht aber der See auf dem erstgenannten Blatt bis an den untern Bildrand, so nimmt er bei „Lausanne" den Mittelgrund ein. Dem Hügel mit dem Schloss, hinter welchem auch die Turmspitze der Kathedrale von Lausanne hervorschaut, entspricht die steile Höhe über dem Brienzersee mit der Kirche. Beiden Blättern mangelt ein genügend stark betonter Vordergrund und die etwas langweilige horizontale Teilung, halb Himmel, halb Erde, erscheint auch nicht als Vorteil. Im Gegensatz hierzu gehen die beiden grossen Blätter „Erlach" und „Yverdon" von einem wohlüberlegten Vordergrund aus. Bei letzterem ist es ein Uferstück bei Clindi am Neuenburgersee, das belebt ist von allerhand Volk. Wäscherinnen im Nachen und am Ufer spielende Kinder, ein Schiffer, der den Kahn zur Abfahrt bereit stellt und schliesslich ein Fischer mit der Angelrute, der sich auf eine alte Hafenmauer gesetzt hat, wo Fischernetze zum Trocknen aufgehängt sind. Damit auch der kahle Uferboden mehr Festigkeit und Gewicht erhält, ist er mit Fässern, Brettern und Baumstrünken bestreut, und etwas weiter entfernt gibt eine Baumgruppe hinter der Gartenmauer eines Landhauses einen festen Halt. Von dem Städtchen Yverdon sind kaum die Dächer und die Türme zu bemerken. Es liegt versteckt hinter zahllosen Bäumen, die, einen dunklen, wagrechten Streifen bildend, den eigentlichen, schmalen Mittelgrund ausmachen. Juraberge geben dem ganzen einen Abschluss, wie er besser nicht erdacht werden könnte. Eine genaue Naturstudie zum Mittel- und zum Hintergrund befindet sich im Kunstmuseum Winterthur. Den Vordergrund beim Pendant „Erlach" bildet ein Wegstück am nordöstlichen Abhang des Jolimont. Mitten im Weg hockt ein alter Mann, ihm gegenüber am Wegrand haben sich eine Frau und ein Knabe hingesetzt. Eine grosse Eiche links und ein junges Bäumchen rechts dienen als Repoussoirs. Dazwischen eingespannt, eröffnet sich ein Landschaftsbild von lieblichstem Reiz. Wie eine Raupe klammern sich Schloss und Altstadt an den Ausläufer des Jolimont und ebenso erdverbunden erscheint der Häuserkomplex in der Ebene unten. Der in der Ferne von sanften Hügelzügen begrenzten Wasserfläche des Bielersees entsteigt in der Mitte die durch Rousseaus Aufenthalt berühmt gewordene St. Petersinsel. Eine unendliche Ruhe, die wohltuend empfunden wird, waltet über dem ganzen Erdenfleck.

Wenn auch kein schnurgerader Pfad der Entwicklung die erste mit der letzten der kolorierten Radierungen verbindet, so zeigt doch der Vergleich zwischen dem eben genannten Blatt „Erlach" aus der letzten Schaffenszeit Aberlis und beispielsweise dem Blatt „Nidau", das am Anfang der Serie der mittelgrossen Landschaften steht, merkliche Unterschiede. Der Vergleich ist umso interessanter, als „Nidau" gleichfalls den Bielersee zum Hintergrund hat. Eines fällt bei „Nidau" sofort auf: Die innere Einheit fehlt sozusagen. Wie auf Prospekten des 17. Jahrhunderts kommt dem landvögtlichen Schloss besondere Bedeutung zu. Jeder Turm und jede Wetterfahne, jedes Kamin und jede Fensteröffnung ist genau vermerkt. Ihm gegen-

über verschwindet das Städtchen auf der schmalen Landzunge, d. h. es wird überschaut. Es hat kein Gewicht im Bild. Auch der See nicht im Hintergrund, obwohl die Insel nicht vergessen ist. Selbst der grosse Ladeplatz im Vordergrund vermag den Blick nicht recht zu fesseln. Um die Fläche zu beleben, ist sie übersät von Staffagerequisiten. Hier ein Grüppchen Leute, da eines; hier stehend, da sitzend, eine herrschaftliche Karosse, ein Hund, ein Reiter, Schiffer und Fischer, aber ohne Beziehungen zueinander, ohne sichtlichen Zusammenhang. Es steckt neben dem prospektenhaften Zug noch etwas von dem Prinzip der „erfundenen Landschäftlein" darin. Wie ganz anders bei „Erlach": Nichts Einzelnes dominiert und will gesehen werden. Das Gesamte bannt den Blick, ihm entströmt die Ruhe, die auch in den drei Figuren des Vordergrundes zum Ausdruck gebracht ist. Aberli hätte schliesslich den Standpunkt näher dem Schlosse wählen können, ohne dass ihm der Ausblick auf den See entgangen wäre. Aber sein Interesse hing gar nicht an diesem und dem Städtchen, sondern sein Augenmerk war auf die friedliche Landschaft gerichtet, die ihn entzückte. Ihm war das Gesamte am wichtigsten, dem sich jede Einzelheit unterordnen musste. Aberli bezeugt dies selbst in der Schilderung seiner Reise nach dem Lac de Joux: „Pour dessiner cette vue, je m'étois placé à mi-côté, l'horizon pas trop élevé, de sorte que l'ensemble se présente bien". An gleicher Stelle spricht Aberli auch davon, wie er und sein Reisegefährte beim Anblick der verschiedenen Gegenden, die sie durchwanderten, je nach dem Charakter derselben an Salvator Rosa, an Poussin, an Lorrain und andere dachten. Dass vor der Bielerseelandschaft bei Erlach die Erinnerung an den „göttlichen Claude" laut wurde, ist nicht zu bezweifeln. Aberli besonders fühlte sich ihm verwandt, teilt er ja mit ihm das fromme Versenken in die Natur. Sein künstlerisches Schaffen, soweit seine Fähigkeiten es zugaben, hing schliesslich am Vorbild des grossen Meisters[201]). Seine letzten Kräfte weihte er dem Entwurfe eines Gemäldes, das, gleich wie Lorrain die römische Landschaft zur idealen erhob, die schweizerische Landschaft in idealer Gestaltung zeigen sollte. Eine erhaltene prachtvolle Studie (Kunstmuseum Winterthur) zeigt folgende Anordnung: Im Vordergrund befindet sich am Rande eines Gehölzes zwischen Tannen und Buchen eine Tränke. Das Wasser quillt, durch eine Röhre gefasst, aus dem Erdboden und fliesst in einen gehöhlten Baumstamm. Eine junge Bäuerin in schmucker Tracht hantiert mit einem Zuber. Mit ihr unterhält sich ein Mann, indessen neben ihm eine Kuh den Durst löscht. Ein Fussweg führt ein paar Schritte hinauf zu einem Bauernhaus, von dem nur teilweise das Strohdach und die Laube zwischen den Bäumen durch sichtbar sind. Rechts davon eröffnet sich ein Ausblick auf ein hügeliges Gelände, das weit in der Ferne zum Gebirge wird und den Horizont bildet. Das überaus freundliche Landschaftsbild bezaubert nicht zuletzt durch seinen schlichten Aufbau[202]).

Zu einer so idealen Gestaltung der Landschaft ist Aberli in seinen kolorierten Radierungen nie gekommen. Aber Aussichten wie „Muri", „Yverdon" und „Erlach" stehen doch auf halbem

Wege zu diesem Ziel. In ihnen hauptsächlich hat Aberli das Neue niedergelegt, das in geistiger Hinsicht in seiner Manier enthalten ist. Es ist das bildhafte Gestalten eines Naturgegebenen durch geschickte Wahl des Ausschnittes, wobei aber nicht nur die Naturtreue gewahrt, sondern auch die ideale Gesamtstimmung, die der Landschaft eigene Schönheit wiederzugeben versucht wird. Hängt die Naturtreue wesentlich von der präzisen Zeichnung ab, so ist die Wiedergabe der Gesamtstimmung hauptsächlich der Farbe verpflichtet. Gerade weil Aberli mit ebenso starkem Gefühl wie mit scharfem Auge die Landschaft erfasste, hat er der Farbe nicht entraten können. Sie ist die Hauptträgerin der idealen Stimmung, die nachmals als „sonntägliche" empfunden wurde. Immer zeigen die von Aberli kolorierten Blätter ein heiteres Gepräge. Dass dies als innere Forderung bestand, mag mitgeholfen haben, ein Farbschema festzulegen. Tatsächlich haben sich Aberli und seine Mitarbeiter an ein solches gehalten, an ein Schema, das anfänglich ein einfaches, späterhin ein reicheres geworden zu sein scheint.

2. TECHNISCHE BEHANDLUNG

Ueber den technischen Teil der Aberlischen Manier geben ausser den kolorierten Radierungen und den farbigen Zeichnungen zwei gedruckte Quellen Auskunft. Leider ist es nicht Aberli selber, der uns die Nachrichten vermittelt, doch stammen sie aus seinem Freundes- und Bekanntenkreis und sind, weil unzweifelhaft von Fachleuten geschrieben, durchaus zuverlässig. Die eine findet sich in der Biographie Aberlis, die als 13. Neujahrsstück der Künstler-Gesellschaft in Zürich 1817 erschien, und die, wie früher erwähnt, im grossen und ganzen ein Auszug aus derjenigen ist, welche Heinrich Rieter 1802 im „Helvetischen Journal für Litteratur und Kunst" veröffentlichte. Rieters Biographie enthält aber keinerlei Angaben über die technische Behandlung der Aberlischen Blätter, und so bedeutet der nachstehende Abschnitt eine Hinzufügung, die Sigmund Wagner veranlasst oder vermittelt haben dürfte[203]). In knappster Weise wird uns hier das Tuschen und Kolorieren der radierten Umrisszeichnung veranschaulicht: „Die Zeichnung wurde zuerst ganz mit guter chinesischer Tusche ausgetuscht; nur die Luft und die hintersten Berge wurden weiss gelassen. War auf diese Weise die Landschaft in Absicht auf den Effect vollendet, so mahlte er die Luft mit Indigo hinein, die Wolken mit Indigo und Tusche; alsdann wurden die gelblichten, röthlichten und bräunlichen Parthien mit einem abwechselnden Gemische von Zinober und Gumigutt leicht gefärbt, und hierauf aus Indigo und Gumigutt die grüne Farbe gemischt, mit welcher die Bäume und alles was einen grünlichen Ton haben musste, überzogen wurden, und so war die Landschaft vollendet"[204]).

Weit eingehender und aufschlussreicher ist nun die zweite Nachricht. Sie bildet einen Teil eines „Handbuchs der Zeichen-, Maler-,

Illuminir-, Aez- und Radirkunst", das 1797 im Verlage von Gottfried Lebrecht Göthe in Leipzig heftweise erschien. Indessen scheinen nur zwei Heftchen herausgekommen zu sein; wenigstens enthält das einzige nachgewiesene Exemplar in altem Einband nur Heft I und II. Ueber den Verfasser, dessen Name nicht genannt ist und bis dato auch nicht eruiert werden konnte[205]), gibt die Vorrede, die in Leipzig am 9. Juli 1796 geschrieben worden ist, erwünschte Auskunft: „Die Absicht, warum ich dieses Journal herausgebe, ist nicht etwa Gewinnsucht, sondern vielmehr den Freunden und Verehrern dieser Kunst die richtigsten und zuverlässigsten Regeln und Vortheile, welche sie in verschiedenen Schriften dieser Art vergeblich suchen werden, deutlich und fasslich vorzutragen. Denn schon seit langer Zeit haben mich Gönner und Freunde, welche meine von aller Gewinnsucht entfernte Denkungsart kennen, ersucht, meine auf meinen vierzehnjährigen Reisen durch England, Italien, Frankreich und die Schweitz erlangten Kenntnisse, ihnen und andern Freunden der Malerey in einem Werke dieser Art, aufrichtig und nach allen von mir erlernten Kunstgriffen und selbst gemachten Entdeckungen, welche noch niemand vor mir in Schriften bekannt gemacht hat, gemeinnützig mitzuteilen. Schmuck und prächtige Einkleidung theils meiner erlernten, theils von mir selbst erfundenen und hier in dieser Schrift mitgetheilten Vortheile aber werden meine Leser nicht erwarten, da ich kein Sprachkenner, sondern bloss ein Künstler bin, der nur die Augen zu vergnügen, nicht aber die Ohren mit schönen und ausgesuchten Worten zu ergötzen sucht". Die, soweit sie uns vorliegt, 128 Seiten in 8° umfassende Schrift berichtet nun in einem ersten Abschnitt über die verschiedenen Arten zu zeichnen. Ein zweiter Abschnitt handelt vom Tuschen und Illuminieren, und zwar Abteilung 1 vom Tuschen insbesondere und Abteilung 2 vom Illuminieren und von der Zubereitung der dazu nötigen Farben. Eine dritte Abteilung ist der Miniatur-Malerei gewidmet, aber im 2. Heft nicht ganz zum Abschluss gekommen. Für unsere Untersuchung ist nun von allergrösstem Interesse insbesondere Abteilung 2 des zweiten Abschnitts — also die Angaben über das Illuminieren und die Zubereitung der dazu nötigen Farben — beruft sich doch hierbei der anonyme Verfasser fortwährend auf Aberli, den er persönlich gekannt zu haben scheint. Speziell was das Illuminieren anbetrifft, ist ihm dieser massgebend, was mit aller Deutlichkeit ausgesprochen wird: „Der wahre Künstler verfährt beym Illuminiren seiner Zeichnungen und Kupferstiche ganz anders, und ich werde mich daher bemühen, meinen Lesern hierin so deutlich als möglich zu seyn, und vornehmlich auf das Verfahren des schon oft erwähnten Herrn Aberli, welcher, wie ich auch schon gesagt habe, in dieser Art die schönsten und vorzüglichsten Arbeiten liefert, Rücksicht nehmen"[206]). Ohne Zweifel bildet aber auch die Art und Weise wie Aberli seine Blätter auszutuschen pflegte die Grundlage für die Erörterungen, die in der ersten Abteilung des zweiten Abschnittes niedergelegt sind. Es ist dies nicht besonders hervorgehoben, aber es geht aus den drei erklärenden, dem zweiten Heft zugedachten Kupfertafeln hervor, die zusammenfassend den Werde-

gang einer kolorierten Radierung nach dem Aberlischen Verfahren veranschaulichen[207]). Aus den gesamten einlässlichen Erläuterungen des Autors resultiert in Bezug auf die technische Seite der Aberlischen Manier folgendes:

Der gesamte Vorgang zerfällt in 3 Teile:

1. Die Herstellung der Umrissradierung.
2. das Tuschen, d. i. das Anlegen der Schatten mit Tusche.
3. Das Illuminieren, d. i. das Ausmalen mit Wasserfarbe.

1. Die Umrissradierung. Die Umrisse dürfen nicht überall dieselbe Stärke aufweisen; sie müssen entsprechend ihrer Bedeutung und Lage gröber oder feiner sein. Auf der Lichtseite wird die Kontur in lauter feine Punkte aufgelöst. Da wo die Umrisslinie Winkel bildet, z. B. bei Falten, dürfen die Punkte in dünne Linien übergehen. Auf der Schattenseite werden die Striche dunkler geätzt. Bei Landschaften müssen alle im Vordergrund liegenden Gegenstände präziser angegeben und als feines Linienwerk mit den notwendigen Druckern ausgeführt werden. Die äusserste Ferne ist wiederum in Punkten zu fixieren.

2. Das Tuschen. Beim Tuschen gilt es mehrfache Vorbereitungen zu treffen. Vor allem muss das Papier untersucht werden, ob keine Wasserflecken darin enthalten sind, denn auf solchen Flecken dringt die Tusche durch. Ferner ist die Probe zu machen, ob das Papier genügend geleimt ist. Nur auf gut geleimtem Papier lässt sich die Tusche wie die Wasserfarbe gleichmässig auftragen. Man feuchtet eine Ecke des Blattes mit der Zunge. Verschluckt das Papier die Feuchtigkeit sofort, so ist dies ein Zeichen, dass es zu wenig Leim enthält. Um nun dem Papier die notwendige Konsistenz und Festigkeit zu geben, wird es auf der Rückseite mit einem in Alaunwasser getauchten Schwamm übergangen. Die Ränder werden ausgespart, dafür aber mit Kleister bestrichen. Alsdann wird das Blatt auf ein Reissbrett oder einen Blendrahmen gespannt, damit es langsam trocknen kann. Nun wird die Tusche angerieben. Man bedient sich zu diesem Zwecke einer weissen Schale aus Porzellan und eines festen Pinsels. Letzterer darf im Haar nicht zu lang sein und muss eine gute Spitze bilden. Die chinesische Tusche ist sowohl der türkischen wie auch der in Deutschland aus Russ verfertigten vorzuziehen. Ist die chinesische Tusche echt, so zeigt sie einen matten, ausserordentlich feinen Bruch, gibt beim Anreiben eine bräunliche Farbe und fliesst beim Auftragen sehr rein aus dem Pinsel. Die in der Schale angeriebene Tusche muss vor dem Gebrauch tüchtig aufgerührt werden, damit sich kein Niederschlag bilden kann. Mit einem ersten leichten Tuschton werden nun sämtliche Schattenpartien übergangen. Es muss dies mit hurtiger Hand geschehen, damit keine Stelle eintrocknet, bevor der Ton überall gleichmässig vertrieben worden ist. Alsdann wird in reinem Geschirr ein zweiter Tuschton angerieben und zwar etwas dunkler als der erste. Mit dieser zweiten, stärkeren Tinte werden alle die Komplexe übergangen, die tiefere Schatten aufweisen. Eine dritte Tinte dient wesentlich zum Vertreiben der verschiedenen Töne ineinander. Man beginnt in den dunkelsten Partien und verarbeitet den Ton bis in das hellste Licht. Ist die Fläche zu gross, als

dass man mit einem Pinsel voll Tusche auskommt, und ist man gezwungen zu unterbrechen, so gilt es den Ton neu zu mischen oder aber auf einem Nebenblatt aus einem frischen Pinsel voll zu entwickeln. Handelt es sich bei dem auszuführenden Blatt um eine Landschaft, so ist am besten mit dem Himmel zu beginnen. Die Luft und die Wolken richtig wiederzugeben bietet die grössten Schwierigkeiten und so wird geraten, diese zuerst zu überwinden. Verspart man sie auf den Schluss und begeht man dann Fehler, so ist die gesamte Vorarbeit verloren. In Bezug auf den Erdboden wird eher empfohlen vom Vordergrund nach der Ferne hin zu arbeiten, als umgekehrt.

3. Das Illuminieren. Als mehr oder weniger tauglich werden folgende Farben aufgezählt.

Gelb: Gummigutt, Ochsengallenstein (Pierre de fiel), Safran.

Grün: Saftgrün, Grünspan.

Blau: Indigo, Berlinerblau.

Rot: Carmin, Zinnober, Englisch Rot.

Braun: Kölner Erde, Umbra (natürliche, holländische, gebrannte), Ocker (hell und dunkel), Sepia und Bister.

Da nun das Geheimnis einer wirkungsvollen Illuminierung in der Anwendung möglichst reiner und wohlpräparierter Farben besteht, so wird der Zubereitung und Behandlung derselben weitgehende Aufmerksamkeit geschenkt. Diejenigen Farben, die mineralische Bestandteile enthalten, also die sogenannten Erdfarben, gelten im grossen und ganzen als lichtbeständiger und geeigneter für das Uebermalen der Tusche, indem letztere eher ihr sanftes und mattes Aussehen beibehält. Die Saftfarben, die pflanzlichen Ursprungs sind, haben den Vorteil, dass sie leichter löslich sind, den Nachteil, dass die Haltbarkeit geringer ist, und dass sie durch ihren Glanz die darunterliegende Tusche ihres Charakters berauben. Die Saftfarbe kann gewöhnlich ohne weiteres mit Wasser aufgelöst werden, während die Erdfarben auf einer Glasplatte oder einem Reibsteine gerieben oder geschlemmt und filtriert werden muss. Ueber die Eigenschaften der verschiedenen Farben ist folgendes vermerkt: Das Gummigutt besitzt den Nachteil, dass es stark glänzt, weshalb es oft durch aufgelösten Safran ersetzt wird. Safran ist aber noch weniger haltbar als das Gummigutt. Als lichtbeständige, gelbe Farbe wird Ochsengallenstein empfohlen, doch ist es schwer erhältlich. Wiederum nicht lichtecht ist das Saftgrün, hingegen wird es als sehr billig bezeichnet. Grünspan ist schwer löslich und wird eher für Pläne und Grundrisse verwendet. Indigo und Berlinerblau müssen vor allem geschlemmt werden, gleich wie Ocker, Umbra, Kölnische Erde und Englisch Rot. Die holländische Umbra gilt als besser wie die gewöhnliche, die aus Deutschland stammt. Kölnische Erde ist ziemlich deckend, und es ist an ihrer Stelle besser „Püster" (Bister) zu verwenden. Wie Tinte fliessende Bister wird als Sepia bezeichnet[208]). Carmin gilt als sehr brauchbare Farbe. Ihre Leuchtkraft wird erhöht, wenn man beim Anreiben mit Gummiwasser einige Tropfen Salmiakspiritus hinzusetzt. Als nicht leicht entbehrlich wird der Zinnober genannt, obgleich er eine recht körperliche, das heisst deckende Farbe ist. „Im Vordergrunde der Land-

schaften aber kann man ihn ganz allein, ohne mit einer andern Farbe zu vermischen, gebrauchen, und das Laubwerk und Baumblätter damit illuminiren". Beinah noch grösser ist seine Verwendung im Trachtenbilde.

Will man nun die sorgfältig getuschte Radierung ausmalen, so ist es notwendig, dass alle die zu verwendenden Farben in gesonderten Schalen bereitstehen. Ein paar weitere leere Schalen müssen für vorzunehmende Mischungen in Reserve gestellt werden. Wichtig ist ferner, dass der Pinsel jeweils sauber gewaschen wird, bevor man ihn in eine neue Farbe taucht. Die einzelne Farbe darf nicht durch eine andere verunreinigt werden. Je sorgfältiger nun ein Blatt ausgetuscht ist, desto leichter lässt es sich ausmalen. Niemals dürfen mittelst deckender Erdfarben Schatten hingesetzt werden. Die Tusche muss überall durchscheinen; sie allein gibt den Gegenständen im Bilde Körper. Jeder Farbton muss einzeln und gleichmässig vertrieben werden, genau wie der Tuschton. Nirgends darf eine Farbkontur entstehen. Die hellsten Lichter sind auszusparen, besonders im Himmel, der mit gutgeriebenem, dann filtriertem und mit Alaunwasser verdünntem Berlinerblau behandelt wird. Als ebenso geeignet für die Luft erweist sich der sogenannte blaue Carmin, eine Abart des Indigo. Ist alles ausgemalt, so muss man sich hüten, das Blatt sofort abzuschneiden. Vielmehr muss man es vollständig austrocknen lassen, aber so, dass weder Staub noch Schmutz hinzukommen können. Erst in vollständig trockenem Zustande wird das Blatt vom Rahmen oder Brett genommen.

Vergleicht man nun die beiden eben angeführten Nachrichten über die technische Behandlung der Aberlischen Blätter, so zeigt sich, dass beiden Verfahren die Dreiteilung: Zeichnen resp. Radieren, Tuschen und Illuminieren zugrunde liegt. Während aber das Handbuch diese drei Arbeitsstufen in reinlicher Scheidung anführt, ist bei der ersterwähnten Nachricht eine gewisse Vermengung der Tusch- mit der Wasserfarbentechnik zu konstatieren. Es wird hier z. B. der Himmel nicht vorerst rein ausgetuscht und hernach illuminiert, sondern er wird auf einmal mit einer Mischung von Tusche und Farbe ausgemalt. Ferner finden hier nur drei Farben, Gummigutt, Indigo und Zinnober Verwendung, während nach dem Handbuch mindestens noch Saftgrün und Berlinerblau hinzukommen. Diese in den Einzelheiten abweichenden Angaben dürfen aber nicht auf eine ungenügende Kenntnis des Aberlischen Verfahrens zurückgeführt werden, sondern sie bedeuten vielmehr Stadien desselben. Ueberprüft man nämlich wiederholt kolorierte Aberlische Blätter, so ergibt sich, dass auf beide Arten verfahren worden ist, dass es aber meist Abzüge der ersten Platten der zehn mittelgrossen Landschaften sind, die das Dreifarbenschema erkennen lassen, während die Abdrucke der zweiten Platten, ferner die Trachtenbildchen, die vier grossen Landschaften und die beiden Folgen, also die Blätter aus dem letzten Jahrzehnt, charakteristischerweise ungemischte Grün und Braun aufweisen. Diese Tatsache führt zu der Vermutung, dass das Dreifarbenverfahren das ursprüngliche war. Es geht der grossen Schwierigkeit, den Himmel rein auszutuschen, noch aus dem Wege; verwendet wird dafür die einfache Mischung von Indigo

und Tusche, die eher eine Korrektur zulässt. Erst später, so scheint es, fügte Aberli neue Farbtöne hinzu, und es ist sehr wohl denkbar, dass ihm die um die Mitte der siebziger Jahre geschaffenen Trachtenbilder Anlass dazu gaben. Die bunten Kostüme verlangten eine ganze Reihe von unvermischten, leuchtenden Farben, die auf der alten Palette nicht enthalten waren und nun eingeführt werden mussten[209]). Mit zunehmender Erfahrung konnte es Aberli schliesslich wagen, den reinen Tuschton auch für die Luft zu verwerten. Seine Gehilfen und Schüler aber wird er weiterhin nach dem Dreifarbenverfahren instruiert haben. Anderseits dienten sicher auch späterhin auf diese frühe Art bemalte Stücke als Vorlage, was miterklären hilft, warum auch einzelne späte Drucke die einfache Farbenzusammenstellung aufweisen. Dass nach Vorlagen gearbeitet wurde, wobei drei bis vier grosse Stücke pro Tag fertig gemacht werden konnten, hat natürlich zur Folge, dass die Hand des jeweiligen Illuminators nicht leicht zu erkennen ist. Immerhin ist z. B. zwischen dem Kolorit Aberlis und demjenigen Rieters ein deutlicher Unterschied zu konstatieren. Ersterer liebte vorzüglich warme Töne und brachte Zinnober ausgiebig zur Verwendung. Letzterer stimmte sein Kolorit mehr auf Stahlblau und Blassgelb; wo er warme Töne anwendet, gehen sie eher ins Bräunliche.

Zusammengefasst besteht das Aberlische Verfahren darin, dass eine extra in Umrissen geätzte oder halbgeätzte Zeichnung ausgetuscht und hernach mit drei bis vielen Farben koloriert wird. Das Tuschen bezieht sich auf die Körper-, das Illuminieren rein auf die Farbgebung.

Es bleibt schliesslich noch kurz die Frage zu erörtern, inwiefern das Verfahren eine Neuerung bedeutet. Man hat sich gewöhnt, die Blätter Aberlis der Graphik zuzuzählen, obgleich sie nur in einem weniger wesentlichen Teil auf einem wirklich graphischen Verfahren beruhen[210]). Immerhin liegt ein Druck vor, wenn er auch erst durch das Tuschen und Illuminieren künstlerische Bedeutung erhält. Indessen kennt auch die Graphik vor Aberli die Farbe längst. Die allerfrühesten Holzschnitte sind von Hand bunt bemalt. Um 1500 gibt es viele deutsche Holzschneider, die von mehreren verschieden eingefärbten Platten drucken. Ungefähr gleichzeitig vereinigt in Italien Ugo da Carpi Farbe und Ton zu den sogenannten „Camaïeux". Viel später erst gesellt sich die Farbe zum Kupferstich. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts übernimmt Le Blon das Prinzip der Holzschneider und druckt von verschiedenen sonderfarbigen Kupferplatten. So entsteht der Farbenstich, den andere im Laufe des Jahrhunderts weiter vervollkommnen. Mit ihm wird die Vervielfältigung von Oelgemälden bezweckt. Eine im Zweck gleich gerichtete, ähnliche Technik wird namentlich in England ausgebildet: der farbige Kupferstich. Statt mehrerer Platten wird nur eine verwendet, die aber mit verschiedenen Farben partienweise eingerieben und so unter die Druckpresse gebracht wird. Auch Aberlis Verfahren dient Reproduktionszwecken; doch will es nicht Gemälde, sondern kolorierte Handzeichnungen wiedergeben, wie Aberli es selbst deutlich sagt[211]). In dieser Absicht stellt sich das Verfahren neben die Aquatinta- und Crayonmanier, die ungefähr zur

selben Zeit dem Bestreben, Handzeichnungen zu vervielfältigen, ihr Aufkommen verdanken. Während aber die Aquatinta die Tuschzeichnung und die Crayonmanier die Kreidezeichnung nachahmt, also beide nur malerische Werte reproduzieren, ist nun das Aberlische Verfahren auf die Wiedergabe farbiger Feder- oder Bleistiftzeichnungen gerichtet. Dieses beruht aber nicht wie jene auf ätz- oder radiertechnischen Neuerungen, sondern es hat als Grundlage, wie bereits festgestellt, hauptsächlich die geschickte Kombination von mal- und zeichentechnischen Erfahrungen.

Charakteristischerweise ist den Zeichnungen Aberlis, sobald es sich um Darstellungen wirklicher Landschaften handelt, die Farbe eigen. Nur mit ihrer Hilfe liess sich ja der Stimmungsgehalt einer Landschaft wiedergeben. Schon Dürer hat sich in seinen herrlichen Landschaftszeichnungen in weitgehendem Masse der Wasserfarbe bedient.

Noch gewaltsamer kommt das farbige Element in den Zeichnungen Claude Lorrains zum Durchbruch. Anfänglich reizte ihn mehr das Malerische, dem er mit Bister und Tusche beizukommen suchte; doch bald fand er die technischen Hilfsmittel, seine Zeichnungen nach der farbigen Seite hin zu steigern, und es lässt sein zeichnerisches Werk gleichsam die Entwicklung von der Zeichnung zum Aquarell erkennen[212]). Mehr an italienische Vorbilder sich anschliessend haben die Holländer des 17. Jahrhunderts die Farbe in ihre Zeichnungen aufgenommen. Diese nun in lichter Farbigkeit prangenden, bildmässig durchgeführten Studien wurden das begehrte Sammelobjekt der vielen Kunstliebhaber des 18. Jahrhunderts, und sie sind nicht ohne Einfluss auf die Kunst der damaligen Zeit geblieben. Johann Georg Wille, der als eifriger Sammler diesen Blättern nicht ausweg gegangen ist, hat ihnen als Maler sowohl die Technik wie auch die geruhige Ausdrucksweise abgelauscht. Von ihm haben dann nicht nur Talente wie Hoin, Huet, Dunker, Hackert und andere, sondern auch Aberli profitiert[213]).

Die Farbe nun auf drucktechnischem Wege, etwa im Sinne Le Blons, dem radierten Blatt zu vermitteln, daran hat Aberli wohl nie gedacht. Hingegen drängte die oft eilige Arbeit und noch mehr die Notwendigkeit, andere zu instruieren, zu einem Schema, wie es uns überliefert ist. Indessen gab es bereits vor Aberli bestimmte Anweisungen für die Bemalung von Kupferstichen. Im Anhang zu Lairesse „Neueröffnete Schule der Zeichnungskunst", von 1745, ist eine solche Anleitung enthalten[214]). Hier handelt es sich aber ganz deutlich um die mittelalterliche Illuminiertechnik, die darauf beruht, dass zum Beispiel ein Gegenstand mit einer Farbe ohne Licht und Schatten angelegt, dann mit einer dunklern Farbe abschattiert oder vertieft und auf der Lichtseite mit einer hellern Farbe erhöht wurde. In ähnlicher Weise wie die Illuminierbücher des 15. Jahrhunderts gibt das genannte Werk für alle etwa vorkommenden Fälle an, mit welchen Farben angelegt, abschattiert und erhöht werden muss. Genau dieser Art zu illuminieren stellt der Verfasser des Handbuchs von 1797 das Aberlische Verfahren gegenüber und verficht den Grundsatz, dass nur mit transparenten, nie mit Deckfarben illuminiert werden dürfe[215]). Darin liegt wirklich

auch der Unterschied zwischen der herkömmlichen und der Aberlischen Art. Aberli gibt seinen Gegenständen nicht mittelst der Farbe, sondern mit Hilfe der Tusche Körper; die Farbe dient nicht dem Malerischen, sondern rein dem Farbigen[216]). Der Vorteil dieses Verfahrens liegt darin, dass das Tuschen zu rascher Arbeit zwingt und dass die Untermalung mit Tusche sofort trocken ist, so dass ohne weiteres mit der farbigen Uebermalung begonnen werden kann. Es ist sehr wohl möglich, dass Aberli gerade im Hinblick auf diesen Vorteil sein Verfahren ausgebildet hat. Die mittelalterliche Illuminiertechnik behielt indessen ihre Gültigkeit durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch. Sie war niedergelegt in einer berühmten Akademieschrift des Philippe de la Hire: „Traité de la pratique de la peinture"[217]). Ohne die Quelle zu nennen, hat dann Pernety diesen Traktat 1757 zum guten Teil in seinen weitverbreiteten „Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure" hinübergenommen[218]). Noch 1796 wird der Traktat des de la Hire in deutscher Sprache herausgegeben[219]), und hier ist es der Uebersetzer, der einleitend bemerkt, dass als neuere, de la Hire noch nicht bekannte Art der Malerei neben dem Le Blonschen Verfahren dasjenige von Aberli sei. Er kennzeichnet es richtig, indem er schreibt: „Er liess bloss die Umrisse der Zeichnung stechen, legte die Schatten mit Tusch an, und überzog am Ende alles mit Farbe[220]). Doch schon die ersten Hinweise auf die Aberlischen Blätter um 1770 sprechen von einer neuen und besonderen Erfindung, oder von einem neuen, sehr schätzbaren Versuch, die Werke der Kunst zu vervielfältigen[221]). Der Ruhm, etwas Neues in seiner Art gebracht zu haben, ist Aberli nie streitig gemacht worden. Eher wurde er noch übertrieben. So wird noch 1836 im bernischen Adressbuch zu Lob und Ehre der Stadt erwähnt, es hätte in deren Mauern der berühmte Kunstmaler Aberli die Aquarellmalerei erfunden[222]).

III. DAS WERK

Die Frage, nach welchen Gesichtspunkten das graphische Werk Aberlis geordnet werden soll, lässt sich nicht ohne weiteres mit dem Hinweis auf die übliche Einteilungsformel beantworten. Nach dieser müssten die Blätter eingeteilt werden in solche, die Aberli selber, dann solche, die er nach Andern hergestellt hat und schliesslich in solche, die von andern nach ihm gemacht worden sind. Der Anwendung dieser Formel widerstreben eine Reihe von Umständen, die nicht ausser acht gelassen werden dürfen. Sie führen schliesslich dazu, eine abweichende Einteilungsform zu wählen. Einmal muss in Betracht gezogen werden, dass es sich in der Hauptsache nicht um Schwarzweissgraphik handelt, bei der die den Stichel oder die Radiernadel führende Hand Entscheidendes leistet, sondern um ein Erzeugnis, das wohl die Umrissradierung zur Grundlage hat, aber doch Wesentliches dem Ausmalen mit Tusche und Farbe verdankt. Selbst nur im Hinblick auf die Radierung ist es nicht möglich, in allen Fällen einwandfrei nachzuweisen, was Aberli und was andere geschaffen haben. Viel weniger noch sind solche Feststellungen hinsichtlich der maltechnischen Leistung möglich. Dies namentlich, weil nur allzuoft das ursprüngliche Kolorit schlecht erhalten ist. Wollte man dennoch allein die graphische Leistung als massgebend betrachten und entsprechend die oben angedeutete Einteilung vornehmen, so würde manches aus seinem natürlichen Zusammenhang herausgerissen, Gegenstücke würden getrennt, und es müsste konsequenterweise z. B. die Folge der 10 kleinen Aussichten unter die drei angeführten Gruppen verteilt werden. Um aber das für unsere Betrachtung wichtige Entwicklungsbild im allgemeinen festzuhalten, erscheint es vorteilhaft, folgende Einteilung zu treffen.

Ein erster Teil umfasst alles, was nach Aberli vor der ersten Privilegerteilung von 1766 ausgegeben worden ist. Es sind fast ausschliesslich Schwarzweissblätter, die zum einen Teil bei den beiden Pfeffel, Vater und Sohn, in Augsburg, zum andern Teil durch Adrian Zingg gestochen worden sind.

Der zweite Teil, als Hauptteil, verzeichnet sämtliche kolorierten Blätter, die Aberli unter dem Schutze seiner Privilegien von 1766 und 1778 herausgegeben hat, unbekümmert darum, ob sie von Aberli selber oder von andern radiert, getuscht oder koloriert worden sind.

Der dritte Teil führt die sogenannten Nachstiche im weitesten Sinne auf. Vorerst diejenigen, die nach Gemälden oder Handzeichnungen Aberlis einerseits nach dessen Verfahren, andernseits in anderer Technik hergestellt worden sind. Alsdann folgen die Nachstiche nach Aberlis kolorierten Blättern.

Die im Hauptteil enthaltenen eigentlichen Aberlischen Blätter sind auf Grund der heute gültigen Katalogisierungsmethoden verzeichnet. Der ausführlichen Beschreibung folgt unter Ortsangabe der genaue Wortlaut der gestochenen Bezeichnung. Für die Technik gelten folgende Abkürzungen: K. = Kupferstich, Rad. = Radierung, Kol. U. Rad. = Kolorierte Umrissradierung, Aquat. = Aquatinta. Als Kupferstiche sind auch die in gemischter Technik hergestellten, d. h. halbgeätzten Blätter aufgefasst, wenn sie in der Art des Kupferstichs gehalten sind. Als Radierungen umgekehrt auch diejenigen Blätter, die vorradiert und dann teilweise mit dem Stichel übergangen sind, im übrigen aber sich dem Charakter der Radierung, resp. Umrissradierung nähern. Sämtliche Masse sind in Millimetern angegeben. Die Höhe steht vor der Breite. Die erste Verhältniszahl betrifft die Bildfläche; diese ist von Mitte zu Mitte der Breit- und Längsseite gemessen. Ungewöhnliche Einfassungslinien sind extra vermerkt. Wenn möglich ist auch die Plattengrösse notiert. Sie ist in der zweiten Verhältniszahl festgelegt. Pl. = Plattengrösse. Gemessen wurde in gleicher Linie wie die Bildfläche, also nicht am Plattenrand, da die Ecken oftmals abgerundet sind. Für die Datierung der Hauptblätter ist, nebst den datierten Bildern und Zeichnungen, die in Beilage V enthaltene Zusammenstellung von Anzeigen massgebend. Zur Katalogisierung sind in der Regel in erster Linie die entsprechenden Exemplare öffentlicher Sammlungen herangezogen worden, und zwar wurden zu diesem Zwecke systematisch ausgenutzt die Sammlung des Kunstmuseums in Bern, vorzüglich die Bestände der Sammlung Dr. Engelmann, ferner des Historischen Museums in Bern, der Kupferstichsammlung des eidgenössischen Polytechnikums in Zürich, des Kunstmuseums in Winterthur und des Kupferstichkabinetts in Basel. In zweiter Linie folgen die privaten Sammlungen und die Auktionen. Wertvolle Nachweise haben je und je die Lagerbestände der Kunsthandlung Gutekunst & Klipstein in Bern geliefert. Wichtig waren auch die Auktionen der Jahre 1919—1923 von Mincieux und Kündig und Muriset-Gicot in Genf, deren Bestände persönlich überprüft wurden. Aufschlussreich waren ferner die Auktionskataloge von Hollstein & Puppel in Berlin und der Lagerkatalog Nr. 49 des Antiquariats Halle in München.

I. Stiche der Frühzeit (bis 1766)

A. Blattfolgen

1—4

a. *Folge von 4 Blatt: Erfundene Landschaften.* Numeriert 1—4. „J. L. Aberli del.", „J. A. Pfeffel excud. A. V." (No. 1 und 2 im Bilde: „G. D. Heumann fec.")
K. Ca. 160/250
Gegen 1750.
Neuausgabe nach Tilgung der Verlegeradresse mit der Bezeichnung: „Ire—IVme Vuè des Environs de Basle".
Mit reicher Einfassung.
Gegen 1800.

5—16

b. *Folge von 12 Blatt: Erfundene Landschaften.* Nicht numeriert. „Joh. Andr. Pfeffel excud. A. V."
K. 87/142
Gegen 1750.

17—29

Dasselbe im Gegensinn neu gestochen von Adrian Zingg. Numeriert 1—12 und Titelblatt. „J. L. Aberli inv. et Excudit". „Adr. Zingg Sculp". Im Titelblatt: „12 Landschäftlein inv. von J. L. Aberli / Adr. Zingg Sculp. / In Bern zu finden bey dem Autor".
K. Ca. 85/140
1758/59.
Neuausgabe in neuer Numerierung (Titelblatt mitgezählt) und um ein Blatt vermehrt = Schloss Nidau (Werk No. 94). Im Titelblatt korrigierte Zahl „14" und neue Verlegeradresse: „In Basel zu finden bey C. von Mechel".
Um 1765.

30—85

c. *Folge von 56 Blatt: „Unterschiedliche Landschäftlein".*
In 4 Teilen = 16 Bl. qu. fol. Grösse der Platten: 224/318 mit je 2—4 Darstellungen, numeriert I—56. „J. L. Aberli del. J. A. Pfeffel jr. exc. A. V." (Nr. 43—56 = vierter und letzter Teil: „J. A. Pfeffel exc. A. V.") Im Titelblatt: „Unterschiedliche Landschäftlein / Gezeichnet von Johann Ludwig Aberli / und herausgegeben / v. Joh. Andr. Pfeffel dem Jüngern / in Augsburg".
K.
Um 1750.

B. Buchgraphik

86

Titelkupfer zu: (Zimmermann, J. G.) von dem Nationalstolze. Zürich, bey Heidegger und Compagnie. 1758.

Unter einem primitiven Gezelt stehen und sitzen fremdartige, bewaffnete Krieger um einen Tisch. Einer raucht aus einer langen Pfeife, ein zweiter nagt an einem Knochen, benieden von einem Hunde, ein dritter, ein gewaltiges Horn am Rücken tragend, steht abseits und blickt in die ferne Landschaft. Im Vordergrunde links liegt ein Tierskelett am Boden. Bezeichnet unten in der Mitte: „Siehe die 47 und 48 Seite" unter der Einfassungslinie links unten: „J. L. Aberli inv." rechts unten: „A. Zingg sc."
K. 96/58. Pl. 105/66
1758.

87

Titelkupfer zu: Gruner, Gottlieb, Sigmund. Die Eisgebirge des Schweizerlandes. Bern, im Verlag der neuen Buchhandlung. Bey Abraham Wagner, Sohn. 1760.

Ein Tal im Hochgebirge. Rechts stürzen von hoher, senkrechter Felswand Bäche herab. Im Talgrund Fluss und Brücke, zerstreut Bäume, Häuser und eine Kirche. Im Vordergrunde, inmitten einer Ziegenherde, sitzt ein alter Mann auf einem Felsblock und weist mit der einen Hand nach dem steilen Hängen rechts. Neben ihm steht ein Knabe. Bezeichnet oben im Bild: „Die Eisgebirge / des Schweitzerlandes." unter der Einfassungslinie links unten: „Gezeichnet nach der Natur von J. L. Aberli." rechts unten: „Gegraben von A. Zingg." darunter in der Mitte: „Der Berge wachsend Eis, der Felsen steile Wände / Sind selbst zum Nutzen da, und tränken das Gelände. / v. Haller".
K. 120/82. Pl. 180/120.

EX LIBRIS.

88

Emanuel Friedrich Fischer. Gerster, Schweizerische Bibliothekzeichen, Nr. 740.

In Linienumfassung unter Spruchband mit: „Nil desperandum" fährt Triton mit seinem Dreizack, auf den vierteiligen Wappenschild gestützt, in seinem Muschelwagen stehend mit zwei Pferden auf dem Meere. Unten der Name: „Emanuel Friedrich Fischer". Unter der Einfassungslinie links unten: „J. L. Aberli inv." rechts unten: „A. Zingg sc."
K. 72/50.
Um 1758.

89

Vincentz Frisching. Gerster, Schweizerische Bibliothekzeichen, Nr. 811.

In einer Einfassungslinie auf gestricheltem Grunde ein zopfiger gekrönter Wappenschild, unter welchem in einem Stein der Name: „Vincentz Frisching". Oben ein Band mit: „Bene facere et dicere vera". Unter der Einfassungslinie rechts unten: „J. L. Aberli del."
K. 71/47.
Um 1758.

90

Albrecht Steiger. Gerster, Schweizerische Bibliothekzeichen, Nr. 2181.

In Linienfassung auf gestricheltem Grunde unter einem Bande mit dem Namen „Albrecht Steiger" der bekrönte Wappenschild neben Gebüsch etc. Unter der Einfassungslinie rechts unten: „J. L. Aberli del."
K. 71/48.
Um 1758.

C. Gegenstücke und Einzelblätter

91

PROSPECT DER STADT BERN.
von der Morgenseite.

Ansicht einer Stadt auf dem schmalen Rücken einer von einem Flusse gebildeten Halbinsel. Angeschlossen an eine vorgebaute Plattform erhebt sich eine gotische Kathedrale mit einem halbfertigen Turm. Im Flusse liegt unterhalb einer Stromschnelle eine Insel, die als Hafenplatz für die Flusschiffahrt hergerichtet ist. Mitten auf dem Wasser fährt ein mit Leuten vollbesetztes Schiff. Weiter flussabwärts verbindet eine bewehrte Bogenbrücke die Stadt mit dem gegenüberliegenden steilen Ufer. Der von Mauer, Busch und Zaun gekrönte Flusshang bildet den Vordergrund. Auf der Mauer sitzt ein Mädchen mit einem Wäschekorb; zu seinen Füssen liegt ein Hund. Daneben steht ein junger Bursche mit einer Brente am Rücken und zwei Holzgefässen in den Händen. Ganz links eine Baumstaffage. In der Mitte unten tritt ein gekröntes Wappen mit einem schräg aufwärts schreitenden Bären als Kartusche aus der Bildfläche heraus. Bezeichnet links neben der Kartusche: „PROSPECT DER STADT BERN / von der Morgen Seite". Rechts neben der Kartusche: „VÜE DE LA VILLE DE BERNE / du Côté du Levant". Unter der Einfassungslinie rechts: „Adrian Zingg Sculp. 1758".
K. 270 (ohne Kartusche) / 573. Pl. 338/590.

I. Zustand: Wie beschrieben.

II. Zustand: Die Platte ist facettiert; am untern Plattenrande rechts steht die Adresse: „a Basle chez Chr: de Mechel Graveur".
Nach 1764.

92

PROSPECT DER STADT BERN.
von der Mittag Seite.

Quer im Mittelgrund liegt eine Stadt mit vielen Türmen und einer gotischen Kathedrale. Jenseits der Stadt dehnt sich hügeliges Land bis zum Horizont, wo ein langer gleichförmiger Höhenzug den Abschluss bildet. Vom Vordergrunde her fliesst gegen die Bildmitte hin ein Fluss, auf welchem fünf, mit viel Leuten besetzte Schiffe fahren. Am rechten Ufer weidet auf weiter Ebene eine Herde Kühe. Links liegen im Gelände zerstreut verschiedene Häuser und Höfe. Auf einer nahen Wiese wird Heu eingebracht. Ganz im Vordergrunde rechts lagern zwei Jäger mit ihrer Hundemeute unter einem Baum. Der eine steht aufrecht mit der Flinte in der Rechten, der andere hockt am Boden und wehrt einem zudringlichen Hund. In der Mitte unten tritt ein gekröntes Wappen mit einem schräg aufwärts schreitenden Bären als Kartusche aus der Bildfläche heraus. Bezeichnet links neben der Kartusche: „PROSPECT DER STADT BERN / von der Mittag Seite". Rechts neben der Kartusche:

„VÜE DE LA VILLE DE BERNE / du Côté du Midi". Unter der Einfassungslinie links: „J. L. Aberli ad. Nat. del. et Excudit." Unter der Einfassungslinie rechts: „Adrian Zingg Sculp. 1758".
K. 272 (ohne Kartusche) / 570. Pl. 337/592.

I. Zustand: Wie beschrieben.

II. Zustand: Die Platte ist facettiert; am untern Plattenrande rechts steht die Adresse: „a Basle chez Chr: de Mechel. Graveur".
Nach 1764.

93

SCHLOSS NIDAU. I. Platte. Ein breiter Fluss. Am Ufer rechts ein Schloss mit mehreren Türmen. Eine Pfeilerbrücke führt ans andere Ufer links, wo ein mächtiges Haus steht. Im Vordergrunde wächst auf einer kleinen Erdwelle ein einzelnes Bäumchen. Zwei Männer stehen am Ufer — der eine mit einer Flinte in der Hand — und betrachten ein Schiff mit Schutzdach, das auf dem Wasser fährt. Bezeichnet unten in der Mitte: „Chateau de Nydau au Canton de Berne.", unter der Einfassungslinie links unten: „Dessiné après Nature par Aberli.", rechts unten: „Gravé par A. Zingg."
K. 108/205
Um 1758 ?

94

Dasselbe. II. Platte. Ohne wesentliche Unterschiede. Bezeichnet unten in der Mitte: „Chateau de Nydau au Canton de Berne", unter der Einfassungslinie links unten: „Dessiné après Nature par Aberli." rechts unten: „Gravé par A. Zingg."
Kol. U. Rad., doppelte Einfassungslinie. 108/200.
Um 1765.

II. Die kolorierten Umrissradierungen

A. Landschaftliche Gegenstücke

(1766—1786)

95

THUN. I. Platte. Ausblick auf den Abfluss eines Sees. Am flachen, linken Ufer, d. i. rechts im Vordergrund, ist ein Teil eines Städtchens sichtbar. Ein Bauer mit Peitsche führt einen mit zwei Pferden bespannten Wagen durch das Tor. Am Landungsplatz, wo viele Leute stehen, hält ein Schiff. Gegenüber am jenseitigen Ufer stehen Häuser und ein eckiger Turm mit spitzem Dach. Davor befindet sich ein Ladeplatz mit Karren und ausgespanntem Gaul, Fässern und Holz; neben einer Wasserbütte steht eine Frau mit einem Schöpfer. Schiffer verfrachten Waren in eine Barke. Etwas weiter entfernt ist eine zweite, mit einer Plane überdeckt, im Begriff abzufahren. Im Hintergrund jenseits des Sees erheben sich Vor- und Schneeberge. Bezeichnet unten in der Mitte: „VUE PRISE DU CHATEAU DE THOUN. / Peint d'après Nature par J. L. Aberli et Gravé par C. G. Guttenberg: / Avec Privilege de L. L. E. E. de Berne."
Kol. U. Rad. mit gestochener, reicher Einfassung. 205/300.

I. Zustand: Ohne die 3. Schriftzeile = „Avec Privilege de L. L. E. E. de Berne".
1766. Vor der ersten Privilegierung vom 6. Oktober.
II. Zustand: Wie beschrieben. Die 3. Schriftzeile in etwas verändertem Schriftcharakter ein wenig nah an die 2. Zeile gerückt.
1766. Nach der ersten Privilegerteilung vom 6. Oktober.
III. Zustand: Abgeschnittene Platte; der äussere Teil der reichen Einfassung fehlt. Die Schrift ist ersetzt. Neue Schriftplatte mit einheitlicher, reicher Schrift (3 Zeilen). Pl. 216/319 + Schriftpl. 28/319.
Um 1768.

96

Dasselbe. II. Platte. Mit einigen Unterschieden: Der Bauer mit dem Wagen fehlt. Anstelle der Frau befindet sich neben der Wasserbütte ein Waschbrett. Das Seeufer ist durch Bäume reich gegliedert, und die Wälder der Vorberge sind durch Punktierung deutlich gemacht. Bezeichnet unten in der Mitte: „VUE PRISE DU CHATEAU DE THOUN / dessiné et gravé par J. L. Aberli avec privilége".
Kol. U. Rad. mit doppelter Einfassungslinie. 190/290. Pl. 268/330.
Nach 1780.

97

NIDAU. I. Platte. Auf einer schmalen Landzunge zwischen einem Fluss und einem See sind ein Städtchen und ein Schloss mit vielen spitzen Türmen gelegen. Am Hauptgebäude des Schlosses prangt ein Wappen mit einem Bären. Von einem Landungsplatz im Vordergrund her führt eine Strasse über eine Zugbrücke nach dem Schloss und dem Städtchen. Gegen die Brücke geht ein Reiter; etwas näher auf der Strasse kommt eine zweispännige Karosse gefahren. Ein Hund folgt ihr eilends. Am Landungsplatz haben Barken angelegt, die mit Fässern beladen werden. Leute stehen oder sitzen in kleinen Gruppen herum, warten oder führen ein Gespräch. Links mündet ein Flüsschen; ein schmaler Steg führt darüber. Mitten auf dem grossen Fluss fährt ein Ruderboot mit zwei Insassen, während am andern Ufer beim Schloss eine Barke verankert liegt. Im Hintergrund umschliessen Hügel den See, in dessen Mitte eine kleine Insel auftaucht. Bezeichnet unten in der Mitte: „VUE DE NIDAU, ET DU LAC DE BIENNE." / Peint d'après Nature par J. L. Aberli, et Gravé par C. G. Guttenberg: / Avec Privilege de L. L. E. E. de Berne."
Kol. U. Rad. mit gestochener, reicher Einfassung. 200/291.
I. Zustand: Ohne die 3. Schriftzeile = „Avec Privilege de L. L. E. E. de Berne".
1766. Vor der ersten Privilegierung vom 6. Oktober.
II. Zustand: Wie beschrieben.
1766. Nach der ersten Privilegerteilung vom 6. Oktober.
III. Zustand: Abgeschnittene Platte; der äussere Teil der reichen Einfassung fehlt. Neue Schriftplatte mit einheitlicher, reicher Schrift (3 Zeilen).
Um 1768. Pl. 201/301 + Schriftpl. 32/301.

98

Dasselbe. II. Platte. Mit geringen Unterschieden: der Reiter überschneidet mit dem Kopf die Brüstung der Zugbrücke. Im Busche links im Vordergrund,

jenseits des Flüsschens, ist ein verdorrter Ast erkennbar. Bezeichnet unten in der Mitte: „VUE DE NIDAU, PRES DU LAC DE BIENNE. / Dessiné et gravé par J. L. Aberli / Avec Privilege."
Kol. U. Rad. mit doppelter Einfassungslinie. 198/290. Pl: 266/330.
I. Zustand: Wie beschrieben.
Um 1780.
II. Zustand: Mit nachgestochener Schrift. Der E in "PRES" ist ohne Akzent. „Dessiné" und „gravé" sind mit é geschrieben.
Nach 1800.

99

. GRINDELWALDGLETSCHER. Einem schreckhaften Gewirr von turmhohen Fels- und Eismassen entspringen zahlreiche Gletscherbäche, die fallend und schäumend talwärts streben. Auf einem kleinen Plateau stehen drei Männer, welche staunend die wilde Gegend betrachten. Bezeichnet unten in der Mitte mit unsicherer Schrift: „Une Partie des Glacieres du Grindelwald / Dessinè par J. L. Aberli et gravè par M. Pfeninguer avec Privilège."
Kol. U. Rad. 298/238.
1768.
Abdrucke von einer zweiten, von Aberli radierten Platte lassen sich nicht nachweisen. Die Angabe von J. Halle, München, Katalog 49 unter Nr. 183 „dess. et gr. par J. L. Aberli" scheint auf Irrtum zu beruhen.

100

STAUBBACH. I. Platte. Von hoher, senkrechter Felswand rechts stürzt jäh ein Bach ins Tal. Die Wasser zerstäuben am steilen Hang. Auf dem Talboden liegen inmitten grüner Weiden und schattiger Bäume einzelne Holzhäuser zerstreut; die mit groben Schindeln belegten Dächer sind mit Steinen beschwert. Ganz links ist eine Kirche mit viereckigem Turm zu sehen. Auf breiter Strasse im Vordergrund geht ein beladenes Maultier; hinter ihm der Treiber. Weiter entfernt stehen vor einem Hause, dessen Front nicht sichtbar ist, 2 Männer im Gespräch beisammen. Gegenüber am Wegrand befindet sich ein Brunnen, daneben eine Frau. Steile Felsen ragen auch jenseits des Talgrundes auf, während im Talausschnitt, als Hintergrund, das vereiste Gebirge erscheint. Im Vordergrund rechts liegt ein grosser Felsblock von Gebüsch, einer Tanne und einem vereinzelten Laubbaum umgeben. Bezeichnet unten in der Mitte mit unbeholfener Schrift: „Chute d'Eau apellée Staubbach dans la Vallée Louterbrunen. / Dessiné par J. L. Aberli et gravé par M. Pfeninguer avec Privilège."
Kol. U. Rad. 294/233.
1768.

101

Dasselbe. II. Platte. Mit vielen Unterschieden: Die Gruppe rechts im Vordergrund ist verändert; Felsblock und Tanne fehlen. Das grosse Haus rechts an der Strasse zeigt Seite und schmucke Front. Statt der beiden Männer stehen ein Mann und eine Frau davor. Der Brunnen und die Frau fehlen. Die Häuser auf dem Talgrund und die Felsen unten am Sturzbach sind umgruppiert. Bezeichnet unten in der Mitte:

„Chute d'eau apellée Staubbach dans la Vallée Louterbrunnen. / dessiné et gravé par J. L. Aberli, avec Privilége."
Kol. U. Rad. 287/230.
Nach 1780.

102

BRIENZ. I. Platte. Ueber einen spiegelglatten See hinweg gleitet der Blick auf das Hochgebirge im Hintergrund. Am Ufer links, am Fusse eines mässig ansteigenden Hügels liegt ein Dorf. Auf einer felsigen Anhöhe über dem See erhebt sich eine Kirche. In der untern, linken Bildecke mündet ein Mühlbach. Vor der Mündung befinden sich grosse Felsblöcke im Wasser, auf denen sich drei Knaben mit Angelruten niedergelassen haben. Unweit davon fährt ein mit Leuten überfülltes Ruderschiff in den See hinaus. Weiterhin ist eine, mit einer Plane überspannte Barke sichtbar. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vue Du Village et du Lac de Brientz. / Dessiné par J. L. Aberli et gravé par M. Pfeninguer avec privilège de la République de Berne."
Kol. U. Rad. 217/360.
1769.

103

Dasselbe. II. Platte. Mit geringem Unterschied: Der hintere Teil des Ruderschiffes ist nicht ausladend, sondern schief abgeschnitten. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vue du Village et du Lac de Brientz / dessinè et gravè par J. L. Aberli avec Privilege."
Kol. U. Rad. 217/355. Pl: 268/390.
Nach 1780.

104

OBERHASLI. I. Platte. Links Hügel und felsige Hänge mit Baumgruppen, Weiden und einem Wasserfall, hinter welchen ein paar spitze Schneegipfel hervorschauen. Rechts unten ein breites Tal. Ein Fluss gewinnt in Windungen die weite Ferne, die von einer Bergkette abgeschlossen wird. Auf einer kleinen Anhöhe im Vordergrund steht eine Alphütte. Am Wegrand davor hockt eine Frau, eine zweite steht daneben. Kühe kehren nach dem Stall zurück. Bezeichnet unten in der Mitte mit einfacher, unsicherer Schrift: „La Vallée Oberhasli / Dessiné et gravé par J. L. Aberli, avec Privilége."
Kol. U. Rad. 217/354.
1769.

105

Dasselbe. II. Platte. Ohne wesentliche Unterschiede. Bezeichnet unten in der Mitte mit reicher, sicherer Schrift: „La Vallée Oberhasli / dessiné et gravé par J. L. Aberli avec Privilége."
Kol. U. Rad. Breite Einfassungslinie. 214/352. Pl. 292/420.
Nach 1780.

106

BERN, von der Nordseite. I. Platte. Ueber dem steilen Ufer eines im Bogen dahinfliessenden Flusses liegt eine Stadt mit Mauern und Bollwerk, mit

Türmen und Kirchen. Rechts dahinter erhebt sich ein teilweise bewaldeter Hügel, während links in der Ferne das Hochgebirge erscheint. Rechts im Vordergrund, an einer von mächtigen Bäumen beschatteten Flusshalde, lagert eine Herde Kühe am Brunnen. Am gegenüberliegenden, mit Bäumen reich besetzten Flussufer stehen zwei einzelne Häuser. Den Fluss hinab fahren zwei kleine Schiffe. Bezeichnet unten in der Mitte mit unbeholfener Schrift: „La Ville de Berne du coté du Nord. / Dessiné et gravé par J. L. Aberli avec Privilége."
Kol. U. Rad. 218/353. Pl: 282/418.
1770.

107

Dasselbe. II. Platte. Feiner radiert. Auf dem Fluss ist nur ein Schifflein zu sehen. Bezeichnet unten in der Mitte: „La Ville de Berne du cote du Nord. / dessiné et gravé par J. L. Aberli avec Privilége."
Kol. U. Rad. Breite Einfassungslinie. 208/350. Pl: 280/413.
Nach 1780.

108

BERN, auf den Schanzen. I. Platte. Von erhöhtem Standpunkt aus überschaut man ein Flusstal, das sich quer durch den ganzen Mittelgrund hinzieht. Jenseits des Flusses erhebt sich eine kleine Hochfläche, die in der Ferne von Hügelzügen abgelöst wird; ganz am Horizont erscheint eine Kette hoher Schneeberge. Diesseits des Flusses liegen in der Ebene zerstreut viele Häuser. Auf einer Anhöhe links erhebt sich eine Stadt, überragt von einer Kathedrale. Rechts am Hang steht ein Rieghaus, ganz nah im Vordergrund ein Waschhaus. Vor letzterm hängt Wäsche auf; im Gärtchen daneben wachsen Stangenbohnen. Auf dem Wege, der vorbeiführt, sind vier Personen zu sehen. Bezeichnet unten in der Mitte: mit unbeholfener Schrift: „Dessiné sur les Remparts a Berne / et gravé par J. L. Aberli avec Privilége."
Kol. U. Rad. 216/355. Pl: 282/418.
1770.

109

Dasselbe. II. Platte. Die Hausdächer sind alle punktiert. Im Gärtchen neben dem Waschaus ist anstelle der Stangenbohnen Gebüsch zu bemerken. Bez. unten i. d. Mitte: „Dessiné sur les Remparts à Berne / et gravé par J. L. Aberli avec privilége".
Kol. U. Rad. Einfassungslinie. 213/350. Pl. 285/415.
Nach 1780.

110

VEVEY. I. Platte. Von einem rebenbewachsenen Hange aus eröffnet sich ein Ausblick über Ebene und See auf eine imposante Gebirgsszenerie im Hintergrund. Wie Kulissen sind links und rechts zerschrundene Bergketten nach der fernen Mitte hin vorgeschoben, wo verschneite Gipfel hell erglänzen. In der Ebene unten am Hang, durch die, als ein Delta, ein Fluss den See gewinnt, liegt nah am Ufer ein Städtchen. Die eng aneinander gebauten Häuser überragt ein hoher, viereckiger Turm. Auf dem Wege im Vordergrund, der

zwischen Rebmauern durch nach der Ebene führt, hat auf einem gefällten Baumstamm ein Paar Platz genommen; der Mann trägt einen Tragkorb am Rücken. Mit den Beiden unterhält sich ein Maultiertreiber, dessen schwerbeladenes Tier neben ihm steht. Weiter unten schreiten ein Mann und eine Frau den Hang hinab. Auf dem See fahren 3 Segelschiffe. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vûë de Vevey / Dessiné par J. L. Aberli et gravé par B. A. Dunker. avec Privilége."
Kol. U. Rad. 207/349. Pl. 258/370.
1773/75.

111

Dasselbe. II. Platte. Nur zwei Segelschiffe auf dem See. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vûe de Vevey / dessiné et gravé par J. L. Aberli, avec Privilége."
Kol. U. Rad. Breite Einfassungslinie. 206/339.
I. Zustand: Wie angegeben. Schrift bis 1 mm nah an der Einfassungslinie. Nach 1780.
II. Zustand: u im Wort „Vûe" ohne Circumflex. Nach „Aberli" kein Komma. Schrift bis 2 mm nah an der Einfassungslinie.
Vor 1800.

112

LAUSANNE. I. Platte. Auf einem kleinen Hügel links erheben sich burgähnlich angelegte Schlossbauten mit vielen spitzen Türmchen. Rechts davon erblickt man über einen Taleinschnitt weg eine Stadt. Sie liegt am baumdurchsetzten Ufer eines Sees, der sich bis in die weite Ferne hin erstreckt. Hügel und Berge bilden den Horizont. Zunächst im Vordergrund, vom Schlosshügel durch eine Mauer getrennt, befindet sich ein Obstgarten. Auf einer Leiter stehend, pflückt ein Mann die reifen Früchte, während Frauen und Kinder die heruntergefallenen sammeln und in Körben wegtragen. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vûë de Lausanne. / Dessiné par J. L. Aberli, et gravé par B. A. Dunker avec Privilége."
Kol. U. Rad. 206/350. Pl. 258/373.

I. Zustand: Wie beschrieben.
1773/75.

II. Zustand: Die Bildfläche ist ein wenig verengert. Namentlich unten ist die Einfassungslinie nach innen verschoben; Radierspuren ausserhalb derselben sind links unten noch sichtbar. Im Wort „Vûë" fehlt der Circumflex auf dem u.
203/344.
Vor 1800.

113

ERLACH. Von einer Anhöhe aus schweift der Blick weit über einen, von Hügel- und Bergzügen umgrenzten See, in dessen Mitte eine kleine und eine etwas grössere Insel sich befinden. Auf einem Ausläufer der Anhöhe gegen den See hin liegt ein festes Schloss. In seiner Hut steht ein Städtchen, das sich auch unten in der Seebene ausgedehnt hat. Ganz im Vordergrund ragt links und rechts je ein Baum in den Himmel hinein; dazwischen auf einem

Feldwege, inmitten von Gebüsch und epheuumranktem Gestein, lagern ein alter Mann, eine Frau und ein Knabe. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vûe de Cerlier et, du Lac de Bienne. / dessiné et gravé par J. L. Aberli avec Privilége."
Kol. U. Rad. Breite Einfassungslinie. 326/494. Pl. 392/545. 1779.

114

YVERDON. An einem flachen Seeufer liegt zwischen Bäumen versteckt ein Städtchen; nur Türme und Dächer sind sichtbar. Dahinter steht auf einer Anhöhe ein Schloss erbaut. Hohe Hügel- und Bergzüge bilden den Hintergrund. Auf dem See schwimmt eine schwerbeladene Segelbarke. Knaben vergnügen sich badend in der Nähe einer kleinen Insel. Am Strande festgefahren liegt ein Schiff, in welchem vier Frauen mit Waschen beschäftigt sind. Eine fünfte steht am Ufer bei einer Bank und einem grossen Waschzuber, während in ihrer Nähe drei Kinder spielen. Ein paar Schritte landeinwärts liegt, von hohen Bäumen beschattet und von einer Mauer umgeben, ein Landhaus. Zunächst im Vordergrund links modert ein Baumstrunk; Fässer und Bretter liegen am Ufer und rechts auf einer mächtigen Hafenmauer hängen Netze zum Trocknen. Zuäusserst auf der Mauer sitzt ein Mann mit einer Angelrute. In einem festgebundenen Ruderschiff befinden sich ein Mann in gebückter Stellung und eine sitzende Frau. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vûe d'Yverdon, prise depuis Clindi. / dessiné et gravé par J. L. Aberli, avec Privilége."
Kol. U. Rad. Breite Einfassungslinie. 326/490. Pl. 392/542. 1779.

115

WIMMIS. In engem Bett schäumt ein wilder Fluss. Ein schmaler Steg führt hinüber, auf dem ein Mann mit einer Brente geht. Jenseits weitet sich ein Tal, und ganz in der Ferne erscheint das Schneegebirge. Rechts türmt sich ein hoher, spitzer Berg. Am Fusse desselben, wo sich ein Seitental nach rechts öffnet, liegt ein festes Schloss mit einem viereckigen Turm. Etwas unterhalb davon steht ein Kirchlein. Am bebuschten, felsigen Ufer im Vordergrund lagert vor einem schmucken Hause eine kleine Ziegenherde. Am Wegrand sitzt ein Hirtenmädchen, das sich mit einem Küher, der die Milchbrente am Rücken trägt, unterhält. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vûe du chateau de Wimmis et des environs / dessiné et gravé par J. L. Aberli avec Privilège."
Kol. U. Rad. Breite Einfassungslinie, oft nachgestochen. 322/490. Pl. 387/540. 1783/1784.

116

MURI. In vielfachen Krümmungen schlängelt sich ein breiter Fluss durch eine mit Busch und Baum durchsetzte Talebene. Ein beladenes, von drei Männern geführtes Floss hat den Weg zwischen vielen Inseln hindurch gefunden. Links und rechts erheben sich Hügel und in der Ferne hochaufragend Schneeberge. Im Vordergrund links, auf einer Anhöhe über dem Fluss, liegt zwischen Bäumen ein Bauernhaus versteckt. Auf einer Matte davor beschäftigen

sich Bauer und Bäuerin mit einem Korb. An der Tränke warten drei Kühe, behütet von einem Mädchen, das sich an den Wegrand gesetzt hat. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vûe dessinée à Mouri prés de Berne, / et gravée par J. L. Aberli avec Privilége."
Kol. U. Rad. Breite Einfassungslinie, oft nachgestochen. 323/490. Pl. 390/555.
Um 1784.

B. Trachten.

117

BAUER (I) aus der Umgebung von Bern. Auf einer steinernen Kellerbank sitzt ein bärtiger Mann in langem Rock, kurzen, weiten Hosen, Halbschuhen und einem Dreispitzhut auf dem Kopf. In der linken Hand hält er eine halbgefüllte Flasche, während er mit der rechten ein Glas Wein anbietet. Neben ihm am Boden liegt ein gestreifter Tuchsack. Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysan des environs de Berne, links unter der Einfassungslinie: J. L. Aberli del. et sc.", am untern Plattenrand rechts: „avec Privilége."
Kol. U. Rad. 174/116.

I. Zustand: Vor aller Schrift.
1773/75.

II. Zustand: Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysan des environs de Berne".
1773/75.

III. Zustand: Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysan des environs de Berne" links unter der Einfassungslinie: „J. L. Aberli del. et sc."
Um 1775.

IV. Zustand: Wie beschrieben.
1778.

118

BERNER DIENSTMÄDCHEN. In einer Gasse steht ein junges Mädchen mit einem kleinen Strohhut auf dem Kopf und einem Halstuch um den Hals geknüpft. Den schlanken Leib umschliesst ein Schnürmieder. Mit der linken Hand, die aus einem weiten Aermel hervorschaut, rafft das Mädchen die mit Blumen gemusterte Schürze, während der rechte Arm einen Korb umfasst. Die Füsse stecken in spitzen Schnallenschuhen. Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysanne Servante à Berne." links unter der Einfassungslinie: „J. L. Aberli del. et sc.", am untern Plattenrand rechts: „avec Privilège".
Kol. U. Rad. 180/121. Pl. 212/133

I. Zustand: Vor aller Schrift.
1773/75.

II. Zustand: Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysanne Servante à Berne".
1773/75.

III. Zustand: Bez. unten in der Mitte: „Paysanne Servante à Berne.", unter der Einfassungslinie links: „J. L. Aberli del et sc."
Um 1775.

IV. Zustand: Wie beschrieben.
1778.

119

BAUER aus der Murtensee-Gegend. Auf einer Landstrasse steht ein junger Bauer, der mit der rechten Hand eine Peitsche fasst, welche er unter den linken Arm geschoben hat. Er trägt Rock und Weste, kurze, weite Hosen, helle Strümpfe und Halbschuhe. Unter dem runden Filzhut schaut langes Lockenhaar hervor. Im Hintergrunde liegt an einem See ein aus Stein erbautes und von einer Mauer umgebenes Haus, vor welchem neben einem mit Fässern beladenen Wagen drei ausgespannte Pferde Heu fressen. Bezeichnet unten in der Mitte (mit grosser Schrift): „Paysan des environs du Lac de Morat." links unter der Einfassungslinie: „J. L. Aberli del. et sc.", am untern Plattenrand rechts: „avec Privilége".
Kol. U. Rad. 178/120.

I. Zustand: Vor aller Schrift.
1773/75.

II. Zustand: Bez. unten in der Mitte: „Paysan des environs du Lac de Morat"
1773/75.

III. Zustand: Bez. unten in der Mitte: „Paysan des environs du Lac de Morat." unter der Einfassungslinie links: „J. L. Aberli del. et sc."
1776/78.

IV. Zustand: Wie beschrieben.
1778.

120

BAUER (II) aus der Umgebung von Bern. Auf einem Feldweg steht ein Bauer. Er trägt einen langen Rock, der vorn ein hochgeschlossenes Hemd sichtbar lässt, kurze gefältelte Hosen und an den Füssen feste Halbschuhe. Das lange Lockenhaar bedeckt ein kleiner Strohhut. Er fasst mit beiden Händen einen langen Stab, den er auf den Boden stützt. Im Hintergrunde rechts erheben sich felsige Hügel, links liegt ein Kirchdorf. Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysan des environs de Berne." unter der Einfassungslinie links: „J. L. Aberli del.", rechts: „B. A. Dunker sc.", am untern Plattenrand rechts: „avec Privilége."
Kol. U. Rad. 176/122.

I. Zustand: Vor aller Schrift.
Um 1775.

II. Zustand: Bezeichnet unten in der Mitte: Paysan des environs de Berne.
Um 1775.

III. Zustand: Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysan des environs de Berne.", unter der Einfassungslinie links: „J. L. Aberli del.", rechts: „B. A. Dunker sc."
Um 1775.

IV. Zustand: Wie beschrieben.
1778.

121

BÄUERIN aus der Umgebung von Bern. An einem Brunnen, dessen Trog ein gehöhlter Baumstamm bildet, steht eine Frau im Halbprofil von hinten. Sie trägt ein Mieder und einen langen Rock und auf dem Kopfe ein flaches

Strohhütchen. Das lange Haar ist in zwei Zöpfe geflochten. Der rechte Arm umfasst einen Zuber. Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysanne des environs de Berne.", unter der Einfassungslinie links: „ J. L. Aberli del.", rechts: „B. A. Dunker sc.", am untern Plattenrand rechts: „avec Privilége."
Kol. U. Rad. 176/121. Pl. 211/134.

I. Zustand: Vor aller Schrift.
Um 1775.

II. Zustand: Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysanne des environs de Berne."
Um 1775.

III. Zustand: Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysanne des environs de Berne." unter der Einfassungslinie links: „J. L. Aberli del.", rechts: „B. A. Dunker sc."
Um 1775.

IV. Zustand: Wie beschrieben.
1778.

122

BÄUERIN aus dem Aargau. Im Profil nach rechts steht mitten auf einem Fussweg, der zu einem Flusse im Hintergrunde führt, eine junge Bäuerin im engem Mieder und kurzem Rock. Letzterer lässt die mit Strümpfen und Halbschuhen bekleideten Beine bis zu den Knien frei. Der Kopf ist unbedeckt; die Haare sind in zwei lange Zöpfe geflochten. Am rechten Arm trägt die Frau einen gestreiften Tuchsack. Hinter ihrem Rücken ein grosser Baumstrunk. Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysanne de l'Ärgöw." links unter der Einfassungslinie: „J. L. Aberli del.", rechts: „B. A. Dunker sc.", am untern Plattenrand rechts: „avec Privilége."

I. Zustand: Vor aller Schrift.

II. Zustand: Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysanne de l'Ärgöw."
Um 1775.

III. Zustand: Bezeichnet unten in der Mitte: „Paysanne de l'Ärgöw.", unter der Einfassungslinie links: „J. L. Aberli del.", rechts: „B. A. Dunker sc."
Um 1775.

IV. Zustand: Wie beschrieben.
1778.

C. Blattfolgen

FOLGE DER ZEHN KLEINEN LANDSCHAFTEN.

19 Seiten Text (Vorwort und Brief an Adrian Zingg in Dresden von Aberli) und 10 im Text erwähnte kol. U. Rad. mit ½ mm Einfassungslinie, numeriert in der Mitte unter der Schrift 1—10, gezeichnet von Aberli, Nr. 8 von Sigmund Freudenberger, radiert von Aberli (5 Blatt) und Heinrich Rieter (5 Blatt) Quer 4.

Dasselbe, 2. (Text-) Auflage mit dem veränderten Titel:

123

I Lüscherz. Hügeliges Gelände; rechts ein See. Ein Weg, auf welchem ein Mann und eine Frau gehen, führt hinab zu einem kleinen Dorf am Seeufer.

Am Bildrand links ein kahler Baum. Jenseits des See's im Hintergrund ein langer Bergzug. Bezeichnet unten in der Mitte: „Luschertz, prés du Lac de Bienne." 88/172.

124

II Schloss Erlach. Auf einem kleinen Hügel liegt zwischen Bäumen ein Schloss. Links in der Ferne ein See und Berge. Auf einer Strasse vorn stehen ein Mann und eine Frau mit einem Hund. Bezeichnet unten in der Mitte: „Le Chateau de Cerlier." 87/167.

125

III St. Johannsen. Flussmündung. Am Ufer rechts liegt von Bäumen umgeben ein Klosterbau mit einem Kirchturm. Im Mittelgrund ein See. Jenseits ein Bergzug und am Fusse desselben ein Städtchen. Bezeichnet unten in der Mitte: „L'Isle St. Jean, prés du Lac de Bienne." 88/172.

126

IV Zihlbrücke. Ueber einen Fluss führt im Bogen eine in der Mitte gedeckte Holzbrücke. Rechts ein Schlossgebäude hinter dicken Mauern. Links ein Fischerhaus und in der linken untern Bildecke ein Fischer auf dem Heimweg. Bezeichnet unten in der Mitte: „Pont de Thiele, prés du Lac de Neuchatel." 85/170.

127

V Au Pont 1. Links ein See; mittendurch ein Damm und eine Brücke. Am näher gelegenen Ufer liegt ein Dorf. Rechts im Vordergrunde Felsen und ein Höhleneingang. Unweit davon ruhen zwei Männer im Grase. Bezeichnet unten in der Mitte: „Au Pont, prés du Lac de Joux." 82/172.

128

VI Au Pont 2. Ueber einen kleinen See führt im Vordergrund ein Dammweg und eine Brücke. Auf der Brücke befinden sich zwei Männer; der eine fischt mit der Angel. Am Ufer stehen drei Häuser, und im Hintergrunde sind teilweise bewaldete Felskuppen sichtbar. Bezeichnet unten in der Mitte: „Au Pont, prés du Lac de Joux." 85/145.

129

VII Charbonnières. Blick auf einen einsamen See zwischen felsigen Höhen Links im Vordergrund steht ein Haus von einem Garten umgeben. Ein Fischer steigt mit einem Fangnetz zum See hinab. Bezeichnet unten in der Mitte: „à Charbonnières, prés du Lac de Joux." 85/170.

130

VIII Orbe 1. Ueber ein raschfliessendes Flüsschen führt eine steinerne Bogenbrücke, hinter welcher Busch und Baum aufragen. Unmittelbar unterhalb der Brücke, am jenseitigen Ufer, steht ein Haus mit einer kleinen Laube.

Vor dem Hause eine waschende Frau, am Wasser zwei Weiden. Rechts am Bildrand eine Mauer, an welcher Kürbisse reifen. Bezeichnet unten in der Mitte: „à Orbe." (Zeichnung von Freudenberger.)
87/150.

131

IX Orbe 2. Zwischen steilen Felsen und Baumwerk fliesst ein Flüsschen. Rechts ein Stauwehr. Bezeichnet unten in der Mitte: „à Orbe."
88/138.

132

X Montcherand. Vor einer Felsgrotte sitzt ein Hirt, der zwei Ziegen hütet. Bezeichnet unten in der Mitte: „à Montcherand, prés d'Orbe."
84/146.

KLEINE ANSICHTEN.

(Vorlagen für Anfänger.)

4 Blatt + Titelblatt, unnumeriert, Kol. Rad. Quer 8.
1782.

133

Titelblatt. In drei Ecken mit Oblaten angeklebt, haftet ein oblonges Stück Papier auf einem unbestimmbaren Untergrund; die rechte untere Ecke ist aufgerollt. Oben sind eine Kielfeder und ein Pinsel kreuzweise dahintergesteckt. Auf dem Papier die Bezeichnung: „P e t i t e s V u e s / choisies pour ceux qui commencent à dessiner / prises, d'après nature par J. L. Aberli / et gravées par H. Rieter / premier Cahier / avec Privilege."
Ohne Einfassung. Pl. 93/161.

134

Bei Bern I. Bauernhütte mit verschiedenen Anbauten. Auf der Vorderseite führt eine steile Holztreppe in den Giebelraum hinauf; darunter zwei Fässer. Rechts ein gepfropfter Baum. Bezeichnet am Plattenrand oben rechts: „Prés de Berne." am Plattenrand unten rechts: „avec Privilége."
Ohne Einfassungslinie. Pl. 110/156.

135

Bei Bern II. Ansicht eines kleinen Hauses mit Tür und Stallanbau auf der Längsseite. Daneben Treppe nach einem mit einem Lattenzaun umgebenen Garten. Bezeichnet am Plattenrand oben rechts: „Prés de Berne." am Plattenrand unten rechts: „avec Privilege."
Ohne Einfassungslinie. Pl. 108/156.

136

In Boezingen. Hart am Ufer eines Flusses ein malerisches Haus. Im Hintergrunde eine steinerne Bogenbrücke und mehrere Häuser. Vorn am Bildrand ein Fischer. Bezeichnet unten in der Mitte: „à Boezingen." am Plattenrand unten rechts: „avec Privilege."
Breite Einfassungslinie. 86/145. Pl. 97/160.

137

In Murten. Links, am Ufer eines See's, steht ein mächtiges Gebäude mit einem Anbau nach vorn und einem Torturm auf der Seeseite. Weiter entfernt sind zwischen Gebüsch und Bäumen versteckt drei weitere Landhäuser zu bemerken. Am Ufer im Vordergrund ein Schiffer mit seinem Kahn; ein zweiter fährt weit draussen auf dem See. Bezeichnet unten in der Mitte: „à Morat." am Plattenrand unten rechts: „avec Privilege."
Breite Einfassungslinie. 85/142. Pl. 107/157.

III. Graphische Blätter nach Aberli

A. Nach Gemälden und Handzeichnungen

1. KOLORIERTE UMRISSRADIERUNGEN.

138

La Tour. See und Strandweg. Links hohe Gartenmauern mit einem zwischen Bäumen halbversteckten Gartenhaus. Im Vordergrunde eine Barke mit gerafftem Segel; ferner Figurengruppen und Frachtgüter. Im Hintergrunde hohe Berge. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vüe prise aux environs de la Tour. / dessinèe par J. L. Aberli et gravèe par H. Rieter, / avec privilege."
Kol. U. Rad. 1 mm Einfassungslinie. 398/602. Pl. 448/630.
Kurz nach 1786.

139

Dasselbe. Ohne die Ziege links, die Blätter von einem Baume frisst.
U. Rad. 1 mm Einfassungslinie. 190/298. Pl. 241/310.
Handschriftlich bezeichnet: „gravé par Helmsdorff".
Um 1800.

140

Berner Bauernhaus. Ein mächtiges Bauernhaus mit einem Strohdach rechts zwischen Bäumen. Links ein Weiher und Durchblick in die Ferne: Hügel, Dorf und Kirche. Bezeichnet: „Maison de Paysan suisse du pays allemand de Berne. Peint d'après le dessein d'Aberli par H. Rieter, et gravé par G. Lori."
Kol. U. Rad. 14/19 französische Zoll = 380/510 ca.
Um 1795. Meusel, J. G. Neue Miscellaneen artistischen Inhalts. 5. Stück, 1797. S. 541.
Nicht nachgewiesen. Vielleicht gleiche Platte wie Nr. 141.

141

Dasselbe. Ohne gestochene Bezeichnung. Oefters von Rieter handschriftlich im Bild und unter der Einfassungslinie unten bezeichnet: „H. Rieter" + Jahrzahl „Maison de paysan du Canton de Berne."
Kol. U. Rad. 375/512.
Früheste, festgestellte Jahrzahl: 1798.

142

Dasselbe. Nachstich nach Nr. 141. Bezeichnet unten in der Mitte: „Das Bauer-Häuschen im Canton Bern. / Sr. Hochwohlgeboren dem Königl. Preuss. Cammerfiscal / Herrn Friedrich Gust. IV v. Schlicht in Magdeburg. Unter der Einfassungslinie links unten: „Rieter del." rechts unten: „Holmsdorff sculp." am untern Plattenrand rechts: „Herausgabe von A. Küper in Magdeburg."
Kol. U. Rad. Gr. qu. fol.
Nach 1800.

143

Jungfrau. Ein hoher, verschneiter Berggipfel. Vorn eine Alphütte. Ein Senn, gefolgt von einem Hunde, treibt eine kleine Viehherde ein. Unten die Bezeichnung: „VUE DU JUNGFRAU-HORN Pic de la Vierge / fameuse Montagne neigée de la Vallée de Lauterbrunnen au Canton de Berne, ainsi / nommés des tentatives infructueuses faites jusques à présent pour parvenir à sa cîme. — / Cette vue prises aux environs d'Unterséen est gravée d'après le Dessin original du célèbre J. L. Aberli / Publié par Chr. de Mechel Graveur, et se trouve chez lui à Basle."
Kol. U. Rad. 290/233.
Vor 1800. Vgl. Nr. 149 u. Nr. 150.

2. IN ANDERER TECHNIK.

144

Thun, von Westen. Schloss und Städtchen an einem Fluss. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vûe de Thoun du Côté de l'occident. / Se vend à Berne chez J. A. Ochs Libraire" unter der Einfassungslinie links unten: „J. L. Aberli del." rechts unten: „H. Rieter aqua forti fecit." „M. G. Eichler sculp."
Rad. + K.
Aus der Folge: Collection de Vues remarquables des Alpes de la Suisse. Berne, J. Ant. Ochs, 1789.

145

Mühle. Links Mühle mit Wasserrad; davor ein mächtiger Baum. Auf der Brücke, die über den Mühlbach führt, geht ein Bauer mit einem Sack. Im Mittelgrunde zwei Frauen; in der Ferne Häuser und Kirche. Bezeichnet unter der Einfassungslinie links unten: „J. L. Aberli inv." rechts unten: „M. Pfeninger Sculps."
K. 209/182.
1771.

146

Der nützliche Einkauf. Bauer und Bäuerin mit einer Kuh. Vorn ein Bach. In der Bildmitte ein hoher Baum, links Gebüsch, rechts und im Hintergrund Häuser. Bezeichnet unten in der Mitte: „L'emplete Utile" unter der Ein-

fassungslinie links unten: „J. L. Aberli inv." rechts unten: „M. Pfeninger Sculps." am untern Plattenrand: „Se vend a zuric chez L'auteur."
K. 212/184.
1771.

147
Riva. Landschaft mit Teich. Links Ruine, rechts Kirche. Im Hintergrund Hügelzug. Bezeichnet: „Vue dessinée à Riva près de Chiavene." Dessine par J. L. Aberli. Gravé par I. Lorieux. Publie à Paris par Tessari & Co.
K. 260/433.
Gegen 1800.
Gegenstück zu Nr. 199. Zeichnung kaum von Aberli.

148
Mühle in Boetzingen. Wassermühle. Mit der Bezeichnung: „VUE D'UN MOULIN A BOETZINGEN OU BOUIEAN", l'un des quatre Villages de la jurisdiction de Bienne à une lieue de cette Ville, dessinée d'apres nature par J. L. Aberli Publie par Chr: de Mechel et se trouve chez lui à Basle." Kol. Aquat. 228/345. Pl. 268/390.
Vor 1800.

149
Jungfrau. Dasselbe wie Nr. 143. Vielleicht dieselbe Platte, aber U. Rad. und Aquat. 290/233.
Vor 1800.

150
Dasselbe. Farbiger Stich. Abdruck in Farben, vielleicht von derselben Platte.
Vor 1800.

151
Köniz. Hügellandschaft mit zwei männlichen Figuren im Vordergrund. Bezeichnet unten in der Mitte: „Vue des environs de Koenitz." unter der Einfassungslinie links unten: „Peint par J. L. Aberli." rechts unten: „gravé par L. Bentely."
Kol. Aquat. 109/148. Pl. 137/170.
Um 1800.

152
Brienz (von Iseltwald aus). Mit der Bezeichnung: „Vue prise sur le lac de Brientz." „Peint par J. L. Aberli." „Gravé par L. Bentely."
Kol. Aquat. Kl. quer 4.
Um 1800.

153
Am Brunnen. Waldrand. Durchblick auf Hügelland und Gebirge. Hinter Bäumen versteckt ein Bauernhaus. Im Vordergrund Mann und Frau und Kuh am Brunnen. Ohne Bezeichnung. (Gest. von F. Hegi.)
Kol. Aquat. 165/135. Pl. 214/160.

XIII. Neujahrsstück, herausgegeben von der Künstler-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1817.

B. Nach Stichen der Frühzeit

154—165

Folge von 12 Blatt: Erfundene Landschaften (nach Werk No. 5—16) als Bestandteil einer grössern numerierten Folge mit italienischen Versen. „J. L. Aberli Inv." „Gius. Dall'Acqua scol."
K.
Gegen 1800.

Davon festgestellt:

D No. 36	Schenke	92/140. Pl. 122/164.
D No. 38	Inselhaus	idem
D No. 39	Schloss	idem
E No. 41	Haus und Mühle	103/154 Pl. 122/164.
E No. 44	Turm am Wasser	idem

C. Nach Aberlis kolorierten Blättern

166

Thun. Nach Nr. 96. Mit der Bezeichnung: „Vue prise du château de Thoune. Peint d'après nature par J. L. Aberli. London Published May 2d 1804, by Charles Richards No. 349 Strand."
Kol. U. Rad. 204/305. Pl. 250/330.

167

Dasselbe.
Nach Nr. 96 in Meiners, C. Briefe über die Schweiz. 2. Aufl. Berlin 1788. II S. 6. Mit der Bezeichnung: „Aussicht auf den Thuner See." „J. Schuman a. f."
Rad. 53/70.

168

Nidau. Noch Nr. 98. Mit der Bezeichnung: „Vue de Nidau et du lac de Bienne." „Peint d'après Nature par J. L. Aberli." „London Published May 2d 1804 by Charles Richards No. 17 Theobalds Road Lion Square".
Kol. U. Rad. Qu. fol.

169

Dasselbe.
Nach Nr. 98 in Meiners, C. Briefe über die Schweiz. 2. Aufl. Berlin 1788 I S. 185. Mit der Bezeichnung: „Aussicht von Nidau, nach Aberli."
Rad. 53/70.

170

Dasselbe.
Ausschnitt nach Nr. 98 in Jahn, Albert, Chronik des Kantons Bern. Bern u. Zürich 1856, S. 512. Mit der Bezeichnung: „Nidau."
Aquat. 142/185.

171

Grindelwaldgletscher. Nach Nr. 99. Mit der Bezeichnung: „Une Partie des Glacieres du Grindelwald. Dessiné par J. L. Aberli. London Published May 2d 1804 by Charles Richards Nr. 349 Strand."
Kol. U. Rad. Qu. fol.

172

Dasselbe.
Nach Nr. 99 in Meiners, C. Briefe über die Schweiz. 2. Aufl. Berlin 1788 II S. 57. Mit der Bezeichnung: „Der Grindelwaldgletscher nach Aberli. Schuman fec."
Rad. 54/69.

173

Staubbach. Nach Nr. 101. Mit der Bezeichnung: „Chute d'Eau apellée Staubbach dans la Vallée Louterbrunen. London Published May 2d 1804 by Charles Richards No. 349 Strand."
Kol. U. Rad. 304/230.

174

Dasselbe.
Nach Nr. 101. Mit der Bezeichnung: „Louterbrun avec le Staubbach / dessine et grave par J. L. Aberli avec Privilege."
Kol. U. Rad. 284/223.
18. Jahrhdt.

175

Dasselbe.
Nach Nr. 101 in Meiners, C. Briefe über die Schweiz. 2. Aufl. Berlin 1788, II S. 30. Mit der Bezeichnung: „Der Staubbach nach Aberli. Schuman fec."
Rad. 94/73.

176

Brienz. Nach Nr. 103. Mit der Bezeichnung: „Vue du Village et du Lac de Brientz. Dessiné par J. L. Aberli. London. Published May 2d 1804 by Charles Richards Nr. 349 Strand."
Kol. U. Rad. Qu. fol.

177

Dasselbe.
Nach Nr. 103. Mit der Bezeichnung: „Vue du Village et du Lac de Brientz. Se vend chez J. C. Freytag, peintre à Zürich."
Kol. U. Rad. 214/352.
Um 1775.

178

Dasselbe.
Ausschnitt nach Nr. 103. Ohne jegliche Bezeichnung.
Kol. U. Rad. 190/242.
Gegen 1800.

179

Oberhasli. Nach Nr. 105. Mit der Bezeichnung: „La Vallée Oberhasli. Dessiné par J. L. Aberli. London. Published May 2d 1804 by Charles Richards No. 349 Strand."
Kol. U. Rad. 216/357.

180

Dasselbe.
Nach Nr. 105 in Meiners, C. Briefe über die Schweiz. 2. Aufl. Berlin 1788 II. Titel. Mit der Bezeichnung: „Das Hassli Tal, nach Aberli. Sch. fec."
Rad. 54/84.

181

Bern, von Norden. Nach Nr. 107. Mit der Bezeichnung: „La Ville de Berne du coté du Nord. Dessiné par J. L. Aberli. London. Published May 2d 1804 by Charles Richards No. 349 Strand."
Kol. U. Rad. 215/355. Pl. 258/376.

182

Dasselbe.
Nach Nr. 107. Mit der Bezeichnung: „La Ville de Berne du cote du Nord. Se vend chez J. C. Freytag Peintre à Zürich."
Kol. U. Rad. 210/347.
Um 1775.

183

Dasselbe.
Nach Nr. 107. Mit der Bezeichnung: „La Ville de Berne du Cote du Nord. Aberli fec. Susemihl scups. (!) chez J. F. Prestel à Francfort s/M. No. 37."
Nach Nr. 107. Wahrscheinlich aus einem Buche. Mit der Bezeichnung:
Um 1800.

Dasselbe.
Dieselbe Platte. Mit der Bezeichnung: „La Ville de Berne du Cote du Nord. Aberli fec. Susemihl scups. (!) chez J. G. Reinheimer à Francfort s/M. No. 37."
Kol. U. Rad. II. Schriftzustand.
Um 1808.

184

Dasselbe.
Nach Nr. 107. Wahrscheinlich aus einem Buche. Mit der Bezeichnung: „The city of Berne, from the north. W. Read sculp."
Farbiger Stich (Aquat.). 150/232. Pl. 193/250.
Nach 1800.

185

Bern, auf den Schanzen. Nach Nr. 109. Mit der Bezeichnung: „Dessiné sur les Remparts à Berne — par J. L. Aberli. London, Published May 2d 1804 by Charles Richards No. 349 Strand."
Kol. U. Rad. 212/353.

186
Dasselbe.
Nach Nr. 185. Ohne jegliche Bezeichnung.
Kol. U. Rad. 211/358.
Um 1810.

187
Vevey. Nach Nr. 111. Mit der Bezeichnung: „Vûe de Vevey. Dessiné par J. L. Aberli. London. Published May 2d 1804 by Charles Richards No. 349 Strand."
Kol. U. Rad. Quer fol.

188
Dasselbe.
Nach Nr. 111. In Meiners, C. Briefe über die Schweiz. 2. Aufl. Berlin 1788 II S. 262. Mit der Bezeichnung: „Aussichten von Vevay am Genfer See. F. Genelly f."
Rad. 52/70.

189
Lausanne. Nach Nr. 112. Mit der Bezeichnung: „Vûe de Lausanne. Dessiné par J. L. Aberli. London. Published May 2d 1804 by Charles Richards Np. 349 Strand."
Kol. U. Rad. 344/206.

190
Dasselbe.
Nach Nr. 112. Mit der Bezeichnung: „Vue de Lausanne. Aberli fec. Susmihl sculps. chez J. G. Prestel à Francfort s/M."
Kol. U. Rad. 222/352.

191
Erlach. Nach Nr. 113. Mit der Bezeichnung: „Vue de Cerlier et du Lac de Bienne. H. de Maltzahn sc. 1786."
Kol. U. Rad. Gr. qu. fol.

192
Dasselbe.
Nach Nr. 113. Mit der Bezeichnung: „Ansicht von Cerlier und Bieler See. Nach Aberli. Bei G. P. Buchner in Nürnberg."
Kol. U. Rad. Qu. fol.
Nach 1800.

193
Dasselbe.
Nach Nr. 113. Mit der Bezeichnung: „Vue de Cerlier et du Lac de Bienne. Dessine par Aberli. Grave par C. Ulmer. à Augsburg dans le Negoce de l'Academie des Arts. No. 38."
Kol. U. Rad. 204/337.
Um 1800.

194
Dasselbe.
Nach Nr. 113 in Meiners, C. Briefe über die Schweiz. 2. Aufl. Berlin 1788 I Titel. Mit der Bezeichnung: „Aussicht auf dem Bieler See, nach Aberli. Sch(umann) a. f".
Rad. 54/84.

195
Yverdon. Nach Nr. 114. Mit der Bezeichnung: „Vue d'Yverdon prise depuis Clindi. H. de Maltzahn sc. 1789."
Kol. U. Rad. Gr. Qu. fol.

196
Wimmis. Nach Nr. 115. Mit der Bezeichnung: „Vue du Chateau de Wimmis et des environs. Fait par H. de Maltzahn."
Kol. U. Rad. 319/494.
Um 1789.

197
Muri. Nach Nr. 116. Mit der Bezeichnung: „Vue dessinée à Muri près de Berne. H. de Maltzahn sc."
Kol. U. Rad. Gr. qu. fol.
Um 1789.

198
Dasselbe. Sehr frei und im Gegensinn nach Nr. 116. Bezeichnet: „Vue dessinée à Mouri près de Berne. Dessiné par J. L. Aberli. Gravé par I. Lorieux. Publié à Paris par Tessari & Co."
K. 262/440.
Gegen 1800.
Gegenstück zu Nr. 148.

199
Bauer (I) aus der Umgebung von Bern. Nach Nr. 117. Mit der Bezeichnung: „Paysan des environs de Berne. Aberli del. Wexelberg sc 1."
Kol. U. Rad. 80/50.
Um 1800.

200
Bauer aus der Murtensee-Gegend. Nach Nr. 119. Mit der Bezeichnung: „Paysan des environs du Lac de Morat. J. L. Aberli del. et sc."
Kol. U. Rad. 170/116. Pl. 181/120.
Vor 1800.

201
Dasselbe.
Nach Nr. 119 im Gegensinn. Mit der Bezeichnung: „Paysan des environs du Lac de Morat. L. Aberli del. Wexelberg sc 5."
Kol. U. Rad. 79/50.

202

Bäuerin aus der Umgebung von Bern. Nach Nr. 121. Mit der Bezeichnung: „Ein Baurenmädchen nahe bey Bern. C. R. Mayr sc. Lindau."
Kol. Rad. 118/74.
Um 1800.

203

Bäuerin aus dem Aargau. Nach Nr. 122. Mit der Bezeichnung: „Paysanne de l'Ärgöw. L. Aberli del. Wexelberg sc."
Kol. U. Rad. 78/51.
Um 1800.

204

Lüscherz. Nach Nr. 123 = Nr. 1 der Folge der 10 kleinen Landschaften. Mit der Bezeichnung: „Lüschertz, near the Lake of Bienne, Suitzerland. L. Aberli pinx. t. T. Morris sculp."
Kol. U. Rad. Ca. 300/500.
Gegen 1800.

205

Orbe I. Nach Nr. 130 = Nr. 8 der Folge der 10 kleinen Landschaften. Mit der Bezeichnung: „Vue du Pont d'Orbe." Auf der Brücke eine Frau, welche einen Korb auf dem Kopfe trägt. Vorn im Flüsschen 4 Schafe.
Rad. 81/137.
Gegen 1800.

Anmerkungen

[1]) Tauf-Register 1723 Winterthur.

[2]) Auberlin oder Aberli ist die verkürzte Koseform für Abraham, die in alter Zeit in Winterthur gebräuchlich war. Die Aberli kommen erstmals 1496 in den Steuerregistern der Stadt vor. Die Vorfahren Johann Ludwig Aberlis in direkter Linie sind: *Bartolomäus* (Bartlime), geb. 1530, Stadtschlosser 1570, hatte fünf Frauen und elf Kinder; starb 1611 an der Pest. *Hans,* einer seiner Söhne, geb. 1561, Pfister, Gemahlin Margaretha Troll in Winterthur, wurde 1612 Grossrat, 1613 Stadtfähnrich, gest. 1628. Einer seiner acht Söhne: *Josua,* geb. 1627, Gemahlin Elisabetha Ernst von Winterthur, war Lismer, starb schon 1658, hinterliess einen einzigen Sohn: *Hans Jakob,* geb. 1656, Schneider an der Hintergasse, der Obmann und im Alter Zuchtvater der Waisenkinder wurde, gest. 1731. Seine Gemahlin Anna Margaretha Hegner schenkte ihm drei Söhne, von denen der älteste, *Hans Jakob,* der Vater von Johann Ludwig war. Hist. biogr. Lexikon d. Schweiz I S. 66.

[3]) Die Geschwister waren: 1, *Anna Catharina,* getauft am 8. Februar 1725; sie starb früh. 2. *Anna Catharina,* getauft am 14. Febr. 1727; sie verheiratete sich 1753 mit Jonas Forrer, Stadtschlosser in Winterthur. 3. *Hans Jacob,* getauft am 8. *Januar 1730;* er war Degenschmied, Prokurator und Stadtbott, starb im Alter von 80 Jahren und hinterliess mehrere Kinder. 4. *Hans Ulrich,* getauft am 10. Mai 1733; er war Spengler, verliess Winterthur im Alter von ungefähr zwanzig Jahren und scheint in der Fremde, unbekannt wo und wann, gestorben zu sein. 5. *Johannes,* getauft am 29. Dez. 1737. Er wurde Apotheker, verheiratete sich 1770 mit Elisabeth Vögeli von Zürich und starb schon am 10. Juni 1780 in Murten. Er hinterliess ein Töchterchen, Maria Anna Elisabeth, und ein Söhnlein, Johannes, den spätern Graveur (1774—1851). Taufregister und Anton Künzlis Bürgerregister 1717, Winterthur.

[4]) Troll, Joh. Conrad, Geschichte der Stadt Winterthur. VIII Teile Winterthur 1840—1850. VII, Bürgerschaft und ihre Tätigkeit.

[5]) Vgl. die Radierung von Heinrich Pfau, Ofenmaler, Winterthur im Jahre 1702 (Kopfstück eines Meisterbriefs, Stadtbibliothek Winterthur) abgebildet in Hauser, Kaspar, Alt-Winterthur, Geschichts- und Kulturbilder. Winterthur 1921 S. 61 und Plan von Winterthur vor 1830, abgeb. ebenda S. 114.

[6]) Troll, a. a. O. IV. S. 5 ff.

[7]) Ebenda III. S. 115.

[8]) Ebenda IV. S. 1 ff.

[9]) Ebenda V. S. 113 ff.

[10]) (Morf, Heinrich) Aus der Geschichte des Waisenhauses Winterthur, Neujahrs-Blatt der Hülfsgesellschaft von Winterthur 1871. S. 15 ff.

[11]) Troll, a. a. O. II. Schulgeschichte der Stadt Winterthur.

[12]) Sulzer, Johann Georg, Lebensbeschreibung, von ihm selbst aufgesetzt, Berlin und Stettin 1809. S. 11.

13) Rieter, Heinrich, Biographie des Mahlers Joh. Ludwig Aberli von Winterthur, Helvetisches Journal für Litteratur und Kunst. 3 Hefte. Zürich 1802—1804. S. 35.

14) Füesslin, Joh. Caspar, Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. 5 Bde. Zürich 1769—1779. III. S. 229.

15) Scheuchzer, Johann Jacob, Helvetiae Historia naturalis oder Natur-Historie des Schweitzerlandes. 3 Teile. Zürich 1716—1718.

16) Gezeichnet von Joh. Melchior Füesslin von Zürich (1677—1736) und geätzt von Conrad Gessner; wahrscheinlich Salomon Gessners Vater Joh. Conrad (1697—1764).

17) Johann Jacob Scheuchzers Naturgeschichte des Schweitzerlandes samt seinen Reisen über die Schweitzerische Gebürge. Aufs neue herausgegeben, und mit einigen Anmerkungen versehen von Joh. Georg Sulzern. 2 Teile. Zürich 1746.

18) Rieter, a. a. O. S. 35.

19) Morf, Johann Georg Sulzer, a. a. O. S. 13, ferner: Geilfus, G. Kulturgeschichtliches von Winterthur aus dem XVIII. Jahrhundert. Neujahrs-Blatt von der Stadtbibliothek Winterthur 1882. S. 12.

20) Hafner, Albert, Das Hafnerhandwerk und die alten Oefen in Winterthur. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Winterthur 1876 und 1877.

21) Troll, a. a. O. VIII. S. 317.

22) Ebenda I. S. 78.

23) Vgl. die Zeittafel bei Hafner, a. a. O. 1876, S. 21 ff.

24) Troll, a. a. O. VIII. S. 309 ff.

25) (U. Hegner) Leben Johann Kaspar Kusters von Winterthur. XVIII. Neujahrsstück der Künstler-Gesellschaft in Zürich 1822. S. 4.

26) Ebenda S. 4.

27) Sandrart, Joachim, v. Teutsche Akademie der edlen Bau- und Mahlerey-Künste. 2 Teile. Nürnberg 1675 und 1679.

28) Der Maler Joseph Werner von Bern versichert 1693 in einem Briefe, dass seine „Unterweisungs-Art keine wie bisher gebräuchliche Phantasterey sei". Füesslin, a. a. O. I. S. 277.

29) Füesslin, a. a. O. II. S. 212; ferner: Hafner, Albert, Kunst und Künstler in Winterthur, I. Neujahrs-Blatt von der Bürger-Bibliothek in Winterthur 1872. S. 20.

30) (Horner J. J.) Leben Felix Meyers von Winterthur. II. Neujahrsstück der Künstler-Gesellschaft in Zürich 1806.

31) Ebenda S. 5.

32) Felix Meyer malte auf mit Bolus grundierte Leinwand; im Laufe der Jahre wuchs der dunkle Bolusgrund durch die helleren Lasuren, so dass diese fleckig wurden und stark nachdunkelten. Vielleicht war es Joseph Werner, der Felix Meyer zu dessen Nachteil den Rat gab auf diese Weise zu grundieren. Vgl. Füesslin, a. a. O. II. S. 222; der dunkle Bolusgrund anstelle der sonst üblichen weissen Grundierung ist eine Erfindung der Carracci; er bezweckt eine schwerere, wärmere Grundfärbung, eine einheitliche Grundstimmung im Bilde. Vgl. Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908. S. 165 ff.

33) Heinrich Meyer, als Sohn des Felix Meyer von Winterthur wird in keinem Künstlerlexikon aufgeführt. J. C. Füesslin ist der erste, der ihn, allerdings nicht gerade rühmend, in der Biographie von Aberli erwähnt (1770). Füesslin a. a. O. III. S. 224. Wahrscheinlich ist er identisch mit dem im

SKL genannten Johann-Heinrich Meyer, „Kunstmaler" von Schaffhausen, geb. am 16. Sept. 1694. Er „geht 1732 mit seiner Frau auswärts seiner Kunst nach" und scheint sich besonders in Basel und im Elsass aufgehalten zu haben. (Vogler.) Ein Johann Heinrich Meyer von Winterthur zeichnet 1734 für die Genealogia diplomatica augustae gentis Habsburgicae des Marquard Herrgott, Wien, 1737, vier Ansichten des Schlosses Habsburg im Aargau, das neue Schloss Habsburg am Luzernersee, das Schloss Baden im Aargau, das Schloss Lenzburg, das Schloss Kyburg und die Stadt Rapperswyl. (Gestochen von Joseph und Andreas Schmutzer.) Vgl. Haller, Gottlieb Emanuel, Bibliothek der Schweizer-Geschichte, Bern, 1784—1787, (6 Bde.) II. 1908. Die Identität dieser drei ist höchst wahrscheinlich. Jedenfalls sind die genannten Ansichten im Werke des Herrgott verwandt mit solchen nach Felix Meyer.

34) Vgl. Meder, Josef, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. Wien 1919. II. Teil, Der Werdegang des Künstlers und der Kunstwerke.

35) Füesslin, a. a. O. III. S. 224.

36) Rieter, a. a. O. S. 36.

37) Sandrart, a. a. O. II. Hauptteil. III. Tei S. 11.

38) Ebenda II. HT, III. T. S. 12.

39) Ebenda I. HT I. T. S. 60.

40) Ebenda I. HT. I. T. S. 62.

41) Füesslin, a. a. O. III. S. 224 Anmerkung.

42) Troll, a. a. O. VIII. S. 310.

43) Aberli „kam ohne Kunst und ohne Geld nach Bern". Füesslin, a. a. O. III. S. 224.

44) Walthard, Rodolphe, Description Topographique et Historique de la Ville et des Environs de Berne. Berne 1827. S. 232.

45) Der dritte Band des Werkes Voyage Historique et Littéraire dans la Suisse occidentale ist nicht mehr gedruckt worden. Als Teil erschien später Berne au XVIIIe siècle par J.-R. Sinner de Ballaigues. Extrait d'un volume inédit du Voyage dans la Suisse occidentale (1781) Berne 1853. Siehe auch: Revue Suisse 1853 S. 44, S. 381, S. 730 (par Felix Bovet). Vgl. Burri, Adolf, Johann Rudolf Sinner von Ballaigues, 1730—1787. Bern 1913, S. 136.

46) Sinner, Johann Rudolf, Berne au XVIIIe siècle, a. a. O. S. 32 ff.

47) Vgl. Beiträge zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerkes in Bern im 15., 16. und 17. Jahrhundert. Herausgegeben von der Bernischen Künstlergesellschaft zur Eröffnung des Kunstmuseums, Bern 1879, und Trächsel G. Kunstgeschichtliche Mitteilungen aus den Bernischen Staatsrechnungen von 1518—1540. Berner Taschenbuch 1878.

48) SKL. I. S. 127 (J. Zemp).

49) Feller, Richard, Das Berner Volk in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bern, 1920, S. 9 ff.

50) Wilhelm Stettler, Maler von Bern (1643—1708) schreibt in seiner Autobiographie: „dannenhero es allezeit vielmehr tapfere Kriegsleute, als hochgelehrte Künstler und Handwerker gehabt; also dass man von langer Zeit her benöthigt war, Fremde in die Stadt zu nehmen, so gelehrt und kunstreich man sie haben konnte; darunter dann auch waren die fürtrefflichen Werkmeister Daniel Heinz aus Tyrol, und sein Lehrjünger und Nachfolger Joseph Plep von Basel, die nicht nur gute Stein- und Bildhauer, Architektae und Geometrae, sondern auch fürtreffliche Mahler gewesen". Füesslin, a. a. O. II. S. 100.

51) Gysi, Fritz, Zur Entwicklung der kirchlichen Architektur in der deutschen Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert. Diss. phil. Bern 1913, S. 5.

52) Zesiger, Alfred, Die Münsterbaumeister, in der Festschrift zur 500-jährigen Feier der Grundsteinlegung des Berner Münsters 1421/1921 = Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde, XVII. Jahr, Heft 1/2 Bern 1921, S. 28.

53) Füesslin, a. a. O. I. S. 259.

54) SKL. III. S. 487 (H. Türler).

55) Werner pflegte sich für seine Kunst entsprechend bezahlen zu lassen. Einmal, so erzählt Johann Rudolf Sinner, passierte ihm aber folgende hübsche Geschichte: „on conserve dans une famille de Berne le portrait d'une belle femme coupé verticalement en deux: Werner s'était engagé à faire ce portrait à un certain prix; lorsqu'il fut achevé, il exigea le double de la somme. La dame avant refusé, le peintre lui intenta procès et fut condamné à se contenter du prix convenu. Mais cette dame, plus fier que Werner, lui envoya le paiement avec la moitié du portrait qu'elle avait coupé en deux, disant qu'elle ne voulait pas abuser de la sentence rendue en sa faveur". Sinner, a. a. O. S. 33.

56) Abschrift eines Antwortschreibens an Herrn Pfarrer Bartholomäus Anhorn zu Elsau. (Bern, den 23. Sept. Ao. 1693.) Füesslin, a. a. O. I. S. 276 ff.

57) Vgl. Meder, a. a. O. S. 217.

58) Ueber die Sammlungen und die Bibliothek Werners gibt Stettler Nachricht. Füesslin a. a. O. II. S. 109.

59) Stettler war schon in Paris Schüler Werners; er berichtet seine Erlebnisse daselbst in seiner Autobiographie, die Füesslin a. a. O. II. S. 98 ff. zum guten Teil und wörtlich wiedergibt. Vgl. auch die Biographie Wilhelm Stettlers in der „Sammlung bernischer Biographien, Bd. V (Bern 1906) S. 47 ff. (Von Karl Stettler, Spitalprediger.) Ferner: Türler, H. Im Berner Ratssaale vor 200 Jahren, Monatsschrift der Studentenverbindung Helvetia 1898. Obwohl von den Anschauungen Werners durchdrungen, ist Stettler nie ein freier Maler wie Werner geworden. 1679 gab er einen Traktat, „Von dem rechten Weg zu der edlen Malerei" heraus, der sich stark an Sandrarts Teutsche Akademie, deren zweiter Hauptteil im selben Jahr erschien, anlehnt.

60) Waser, Maria, Geschichte der Anna Waser, Roman. Stuttgart und Berlin, 1913.

61) Mülinen, Wolfgang Friedrich, v. Von ältern bernischen Portraits und Portraitisten. Neues Berner Taschenbuch 1916. Ferner Fischer, Henry, de. Le portrait bernois. 2 T. Bâle, 1920 et 1921 (Vorwort von C. v. Mandach).

62) Vgl. Steiner, Alfred, Das Wohnhaus in der Stadt Bern. Diss. phil. Bern 1911; Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 11 = Bern II, Zürich 1922 (Text von H. Türler).

63) Sinner, a. a. O. S. 35.

64) Mülinen, v. a. a. O. S. 23.

65) Füesslin, a. a. O. III. S. 220.

66) Zesiger Alfred, Das bernische Zunftwesen, Bern 1912, S. 125.

67) Unter welchem genauen Datum Aberli nach Bern kam, ist nicht zu ermitteln. In den obrigkeitlichen Büchern figuriert er erst von dem Moment an, da er als Selbständigerwerbender, d. h. als Kunstmaler auftritt. So die Notiz im Manual der Burger Cammer 1748: „Samstag den 18. Januarii, Hr. Ludwig Aberlin von Winterthur ist die Begehrte Allhiesige Statt Einwohnung auf vorgewiesenen Heimath-Schein und Bezahlter 4 Kr. als Einen Kunst-Mahler Concediert worden." Den genannten Betrag von 4 Kr. bezahlte er als Hinter-

sässengeld regelmässig alljährlich lt. den Burger-Kammer-Rechnungen bis 1786. (Burgerkanzlei Bern und Staatsarchiv Bern.)

68) Rieter, a. a. O. S. 37.

69) In der Biographie Aberlis, die als 13. Neujahrsstück der Künstler-Gesellschaft in Zürich 1817 herauskam, ist die Rietersche Angabe, Aberli hätte seinen Unterhalt einige Jahre bei Flachmalern gefunden, mit den Worten wiedergegeben, er hätte sich sein Brot mit Anstreichen verdient. (S. 4.)

70) SKL. II. S. 180 (H. Appenzeller).

71) So wurde z. B. dem bereits genannten Joh. Ulrich Schellenberg 1731 der Aufenthalt erst bewilligt, als die angesessenen Meister nichts dagegen hatten und unter der Bedingung, dass er sich der Flachmalerei enthalte. Mülinen, v. a. a. O. S. 48.

72) Rieter, a. a. O. S. 37.

73) Ochsenbein, Rud. in Sammlung bernischer Biographien Bd. V. S. 596.

74) Meder, a. a. O. S. 224 ff.

75) Dekan Johann Rudolf Gruner (1680—1761) nennt in seinem „Verzeichnuss Einicher Berühmten Mahleren" mehrere solcher, die zu ihrem Plaisir, d. h. ohne eine Profession daraus zu machen, die Kunst ausübten: Abraham Sinner (1670—1737), 1727—1735 Vogt zu Laupen. David Petrus Stürler, Sohn des Vinzenz, 1722 Schultheiss zu Burgdorf, Johannes Trachsel, von Limpach. Jacobus Lienhard, Student aus Zofingen, „hat sich hernach hindersinnt, doch allzeit gemahlet". Mss. Hist. Helv. XVII. 93, Stadtbibliothek Bern.

76) Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, § 47 Quellenschriften zur Kunstgeschichte Bd. XV—XVII. Wien 1882.

77) Füesslin, a. a. O. III. 225.

78) Tochter des Moses Janss, jun. von Saanen und der Elisabeth Kistler von Aarberg, getauft in Bern 21. Dez. 1717. Rodel der auswärts getauften Saaner I S. 43. Gefl. Mitteilung des Herrn R. Marti-Wehren, Bern. In den Eherödeln der Stadt Bern ist die Ehe nicht verzeichnet; vielleicht wurde sie auswärts geschlossen.

79) Ausburger Taufrodel 1748. Staatsarchiv Bern.

80) Lt. Akten a. d. Zivilstandsamt Winterthur. Gefl. Mitteilung des Herrn Dr. P. Fink, Konservator am Kunstmuseum in Winterthur.

81) Einer dieser sonst nicht bekannten Zöglinge war Carl Ludwig Stettler d. Ae. (1741—1798.) Vgl. Aus den Erinnerungen Karl Ludwig Stettlers. Neues Berner Taschenbuch 1916. S. 177.

82) Rieter, a. a. O. S. 34.

83) Ebenda S. 41.

84) Sinner, a. a. O. S. 34.

85) Christian Ludwig von Hagedorn (1712—1780), Generaldirektor der Künste in Dresden, bezeichnet 1750 „Schweizerprospekte" von Brinckmann als „novum Manheimicum". Stübel, Moritz, Christian Ludwig v. Hagedorn, Leipzig 1912, S. 138.

86) Werk No. 1—16 und 30—85.

87) Privatbesitz Bern, Abgebildet in Fischer, de, a. a. O. II. S. 41.

88) Dunker, B. A. Schriften, Bern 1782—1785. Zu erwähnen sind besonders das Gedicht „Ein Familiengemählde" und dann „Der Portrait Mahler, eine Farce in einem Aufzuge, mit Gesang"

89) Es handelt sich um den Stadtplan von Sikkinger. Vgl. Zemp, J. die Schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen. Zürich 1897, 211 Anm. 6. Die Kopien befinden sich im Hist. Museum in Bern.

90) Haller, G. E. V., a. a. O. I. Nr. 410.
91) Werk Nr. 91 und 92.
92) Werk Nr. 93.
93) Werk Nr. 17—29.
94) Werk Nr. 88—90. Vgl. Gerster, L. Adrian Zingg und eine Blätter. In Buchkunst, Zeitschrift für Ex-Librissammler und Bücherfreunde. IV. Jahrg. Zürich 1907. S. 12 ff.
95) Bern 1760, eine zweite verkürzte Ausgabe erschien 1778 anonym und mit falschem Druckort (London) unter dem Titel: Reisen durch die merkwürdigsten Gegenden Helvetiens.
96) Dübi, Heinrich, Der Alpensinn in der Litteratur und Kunst der Berner. Neujahrsblatt der Litterarischen Gesellschaft Bern 1902.
97) Vgl. Ochsenbein, Rud. Samuel Hieronymus Grimm 1733—94, Slg. Bern. Biogr. V. S. 605 ff.
98) Werk Nr. 87.
99) Wie auf einzelnen Platten vermerkt ist, beendigte Zingg einen Teil seiner Stecharbeit in Paris 1759/60. Eine nach Natur gezeichnete Ansicht des Räzliberggletschers von Koch ist 1759 datiert. Andere Zeichnungen stammen von Felix Meyer und Joh. Rud. Huber, sowie von Daniel Dürringer (1720—1786), Albrecht Herbord (1659—1730) und Gabriel Walser (1695—1776).
100) Erschien erstmals in Samuel Hieronymus Grimm von Burgdorf Gedichte. Bern 1762, dann auch gesondert im Herrlibergerischen Kunstverlag Zürich 1776. Es ergibt sich die Reiseroute: Thun—Untereseen—Brienz—Haslital—Lauteraargletscher — dann zurück über die Scheidegg nach Grindelwald.
101) Werk Nr. 86.
102) Mémoire et Journal de J. G. Wille, Graveur du Roi, publié par Georges Duplessis, avec une préface par Edmond et Jules de Goncourt, Paris 1857. M. Nüschler jeune = Nüscheler, Felix (1738—1816) Professor der Theologie in Zürich. M. Fuessli = Füessli, Hans Kaspar (1706—1791) Maler in Zürich, unterhielt durch Wille Beziehungen zu Winkelmann. Vgl. Blümner, Hugo Winkelmanns Briefe an seine Züricher Freunde. Freiburg i. B. und Tübingen 1882.
103) Wille, a. a. O. Préface.
104) Le Blanc, Charles. Catalogue de l'œuvre de J-G. Wille. Leipzig 1847.
105) Wille, a. a. O. I. S. 117. Es handelt sich um „L'Ecueil dangereux" und „La Pêche heureuse", Le Blanc Nr. 10 und Nr. 11.
106) Courboin, François. L'estampe française, Graveurs et Marchands. Bruxelles et Paris 1914.
107) Baden, Torkel. Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn. Leipzig 1797. S. 346 ff. und 354 ff. Siehe auch: Stübel, Moritz. Briefe von und über Adrian Zingg. Monatshefte für Kunstwissenschaft Bd. IX, Leipzig 1916.
108) Goncourt, Edmond et Jules de, Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts. München 1921. I. S. 227.
109) Rieter, a. a. O. S. 140 ff.
110) Dresdner, Albert, Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie. München 1916. S. S. 149 ff.
111) Nichts vermag uns heute einen so anschaulichen Begriff von dem regen Leben in einer Salon-Ausstellung zu geben wie die unvergleichliche Radierung von Gabriel de Saint Aubin: „Vue du Salon du Louvre en l'Année 1753".

(Baudicour Nr. 19.) Die Goncourt bezeichnen sie als ein kleines Wunderwerk und zugleich die trefflichste aller radierten Platten des ganzen 18. Jahrhunderts. Goncourt E. & J. de, a. a. O. I. S. 199.

112) Dresdner, a. a. O. 161.

113) Rieter, a. a. O. S. 141 erinnert an eine Copie nach Berghem, die zu seiner Zeit noch in Bern vorhanden war.

114) Rieter, a. a. O. S. 143 spricht von 9 Monaten, was im Hinblick auf die Tagebuchnotizen Willes unwahrscheinlich ist.

115) Wille, a. a. O. I. S. 125.

116) Ebenda S. 138.

117) Wille an Christian Ludwig von Hagedorn, 8. Febr. 1764. Siehe: Baden, a. a. O. S. 348. Stübel, a. a. O. S. 289.

118) Wille an J. C. Füesslin. Füesslin, a. a. O. III. S. 236 ff. Anmerkg.

119) Wille, a. a. O. I. S. 142.

120) Sie finden sich hauptsächlich verzeichnet im Katalog der Ausstellung von alten Bildern aus Privatbesitz im Kunstmuseum in Bern 1896 und in: Fischer, de, a. a. O.

121) Hüsgen, H. S. Artistisches Magazin, Frankfurt a. M. 1790. S. 374 und S. 633.

122) Wäber, A. Zur Geschichte des Fremdenverkehrs im engern Berner Oberlande. 1763—1835. Separatabdruck aus dem Jahrbuch des Schweizer Alpenclub. 39. Jahrg. Ferner: Milliet, E. W., Die Schweizerische Landschaft als Grundlage der Fremdenindustrie. Separatabdruck aus der Zeitschrift für Schweizerische Statistik und Volkswirtschaft, 59. Jahrg., Heft I, 1923.

123) Siehe Beilage I.

124) Werk Nr. 95—97.

125) Die Beziehungen zu Salamon Gessner beleuchten zwei Briefe von Aberlis Hand, die einzigen Originalbriefe, die mir bis dato bekannt geworden sind. Sie gehören der Zentralbibliothek in Zürich, Ms. V. 521. III. 1, und sind hier genau nach dem Wortlaut wiedergegeben.

HochEdler Hochgeachter Herr.

Schon lange hatte Jhnen vor Jhr mir so sehr angenehmes Geschenk, den Schuldigen Dank abstatten sollen, ich wolte aber ein paar von meinen gemahlten aussichten beilegen und habe biss dato keine recht guten abtrücke haben können. Wie schade were es, wann Sie diese angehende Samlung von Landschaften, nicht zu einer beträchtlichen anzahl erwachsen liessen, da Sie das Schöne der Natur so wohl fühlen, und so fruchtbahr an mahlerischen Erfindungen sind; und noch mehr da Jhr erster Versuch schon so viel besser im effect von Schatten und Licht ist. Dörfte ich hirbey etwas erinnern, so were es dieses, Sie wehlen meistens baumreiche gegenden, sie sind auch die angenehmsten; allein sind Sie nicht oft verlegen, viele bäume in einem gebüsch auseinanderen zu bringen, ohne durch allzuviele einfallende Zwüschen lichter, die Masse Schatten zu zerstreuen ? ich wenigstens war es lange, biss mir einige von den grösseren radierten blättern von Swanefeld, die Wälder vorstellen, deutlicher als andere die bequemlichkeit der reflexen zeigte, dann da sahe ich dass er sehr oft die Schatten Theile vieler bäume hintereinanderen, zusammen im algemeinen Schatten hielte und sie blos durch reflexen aus einander brachte.

Ich bin willens einige Zeichnungen nach der Natur, auf die Art wie ich hiemit die Ehre habe Jhnen einen Versuch anzubieten, herauszugeben, meine

absicht ist Colorierte Handzeichnungen hiemit, so viel wie möglich, Nachzuahmen; allein dazu war mir ein Kupferstecher nöthig, der mit Jhrer leichten und Mahlerischen nadel radierte. Herr Guttenberg ist mir zu Kupfer-Stecherisch, vieleicht aber da Er sich jetz in Paris befindet, wird es in kurtzem besser gehen. Jch habe die Ehre mit grösster Hochachtung zu sein.

HochEdler Hochgeachter Herr

dero gehorsamster Diener
J. L. Aberli.

Bern den 3 Mertz
1768.

Monsieur.

Je viens de chez Monsieur Täucher, à qui j'ai remis sa Letre. Jl m'a fait ésperer, que nous aurons bientot le plaisir de voir quelques nouveaux desseins de Votre part: Je les attens avec impatience. J'ai eu une grande Satisfaction en Lisant Votre Letre a Monsieur Fuessli, cétoit pour moi un morceau tout à fait interessent je ne saurois mieux exprimer mon sentiment au dessins, qu'en Vous disant, que j'ai très souvant souhaité, pendant la Lecture, d'avoir comme un si bon Guide il y a 30 ans. jaurois fait moins de detours, et pour consequent plus de chemin. Vous jugez Monsieur, bien favorablement de mes Vûes, je sens pourtant bien ce qui y manque, et j'espere que je ferois mieux, surtout pour la Gravure, que je n'ai fait qu'essayer. Monsieur Pfeninger Vous doit avoir remis, outre les deux vues de Berne, celle de Brientz. J'ai été charmé d'aprendre, que Monsieur Heidegger se souvient encore de moi, j'ose Vous prier Monsieur, de Lui faire agrèer mes Salutations.

J'ai L'Honneur d'etre très parfaitement

Monsieur
Votre tres humble
et tres obeissant Serviteur
J. L. Aberli

Berne ce 8 fevrier
1771

Voici l'adresse de Mr Grimm.
at Mrs. Sledge Printselter, Henrietta Street,
Coventgarden — London

Monsieur Salomon Gessner
du petit Conseil de la République
de Zuric
à Zuric

Täucher = Joh. Friedr. Täucher, Maler in Bern.

Füessli = Joh. Caspar Füesslin, in dessen „Geschichte der besten Künstler in der Schweitz"; 3. Band, der erwähnte Brief abgedruckt erschien.

Heidegger = wohl Hans Konrad Heidegger (1748—1818), Sammler; von Wille, a. a. O. I, S. 486 und S. 490 erwähnt.

126) Werk Nr. 100, 99, 102.
127) Werk Nr. 104.
128) Werk Nr. 108, 106.
129) Werk Nr. 110, 112.

130) Bereits die beiden ersten Blätter wurden mit Beifall aufgenommen: „Nichts kann reizender seyn, als das Gebirge, so man von Thun aus in der Ferne erblickt. Wir sehen der Fortsetzung dieser Kupfer mit Verlangen entgegen". Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Bd. IV, 1767, S. 351.

131) Werk Nr. 123.

132) „La Vue d'Anet" von Sigmund Ludwig Lerber (1723—1783) erschien zuerst im Journal Helvetique, déc. 1755, S. 700—713; 1776 mit andern Gedichten des Verfassers gesondert.

133) Emanuel Friedrich Fischer (1732—1811), 1770—1776 Landvogt von Erlach. Nach seinem Gut Bellerive am Gwatt, Fischer von Bellerive genannt.

134) Die beiden ersten Zeichnungen hat Aberli wohl für Werk Nr. 125 und 124 verwendet; die dritte ist wahrscheinlich diejenige, die sich mit der Bezeichnung „Schloss und Städtli Erlach" im Kunstmuseum Bern befindet. Sie diente als Unterlage zu Werk Nr. 113 und zu einem Gemälde, das E. Fr. Fischer damals bestellte. (Privatbesitz Bern.)

135) Werk Nr. 126.

136) Werk Nr. 114, ein gleiches Bild, das Aberli auf Bestellung des Besitzers des Landhauses in Clindi, Hauptmann Sinner, 1776 ausführte, befindet sich in Privatbesitz Bern.

137) 2 Aussichten bei Le Pont zeigen Werk Nr. 127 und 128.

138) Freudenberger zeichnete die Brücke, Aberli von der Brücke aus das Stauwehr oberhalb der Brücke. Werk Nr. 130 und 131.

139) Gedruckt in Verbindung mit der Folge der 10 kleinen Landschaften Werk 123—132 unter dem Titel: Collection de quelques vues, dessinées en Suisse d'après nature. A Berne, chez Aberli et Rieter 1782. Nach dem Tode Aberlis erschien eine 2. Textauflage mit dem veränderten Titel: Collection de quelques vues dessinées en Suisse d'après nature par J. L. Aberli, à Berne chez Rieter 1782, avec privilège.

140) Ebenda S. 6.

141) Ebenda S. 17.

142) Das eine kam in den Besitz des Herzogs von Weimar und ist abgebildet in: Hundertfünfzig Jahre deutscher Kunst, Berlin o. J. Tafel 50, ein anderes befindet sich in Privatbesitz Bern.

143) Rieter, a. a. O. S. 250 ff.

144) Füesslin, a. a. O. III. S. 227. Rieter, a. a. O. S. 144 und S. 257. Ueber die Anwendung des Konvexspiegels vgl. Meder, a. a. O. S. 549.

145) Siehe Beilage II.

146) Werk Nr. 117—122.

147) Werk Nr. 133—137.

148) Werk Nr. 113, 114.

149) Werk Nr. 116 und 115.

150) Hirschfeld a. a. O. S. 105 ff.

151) Meiners, C. Briefe über die Schweiz. 2. A. Berlin 1788.

152) Werk Nr. 167, 169, 172, 175, 180, 188, 194.

153) Brief an Frau von Stein, 16. Okt. 1779. .. War bey Aberli ...

154) Eine Reise nach dem Berneroberland 1783, nach den Aufzeichnungen von Abraham, Henri Petitpierre, französischer Pfarrer in Basel, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Prof. Dr. Eduard Bähler. Neues Berner Taschenbuch auf das Jahr 1918, S. 101 ff.

155) Rieter, a. a. O. S. 264.

156) Ebenda S. 260. Rieter sagt: „alle bis auf den Grindelwald". Indessen scheint es, dass auch die Platte von Lausanne, die letzte der Folge der zehn mittelgrossen, nicht ersetzt wurde; wenigstens liess sich bis dato kein Abdruck einer von Aberli radierten Platte nachweisen.

157) Maria Josefine Theresia, Tochter Karls von Lothringen, Fürsten von Lambsec und Grafen von Brionne, verheiratet seit 1768 mit Victor Amadäus, Prinz von Carignan (1743—1780). Mme. de Brionne, wie sie sich in Bern nannte, soll das Bild „in die Zelle eines Klosters" nach Frankreich genommen haben, wo es, so vermutet Rieter a. a. O. S. 268, wahrscheinlich zugrunde ging. Demnach wäre die Aquatinta, die Franz Hegi zum XIII. Neujahrsstück der Künstler-Gesellschaft in Zürich 1817 geschaffen hat (Werk Nr. 153), nicht nach dem Originalbild entstanden. Möglicherweise ist das Bild wieder zum Vorschein gekommen, oder es existierte noch eine andere Fassung. Vielleicht lag Hegi auch nur die Studie vor, die sich heute im Kunstmuseum Winterthur befindet.

158) Rats-Protokoll Winterthur, 1786, Okt. 23. (fol. 36) 1786, Okt. 30. (fol. 38); 1787, Mai 14. (fol. 94). Diese Angaben durch freundliche Vermittlung des Herrn Dr. Paul Fink, Konservator am Kunstmuseum in Winterthur.

159) Ueber die Erbangelegenheit, insbesondere im Hinblick auf den „Abzug" geben Auskunft: Winterthur, Rats-Protokoll 1786, fol. 36. Ferner Bern, Rats-Manual Nr. 287, S. 339; Nr. 388, S. 155; Protocoll über die aus dem Land ziehende wie auch die im Land auf Bürgschaft hin überlassene Mittel. Nr. 3, S. 1; Memorial des Kaufhaus-Direktoriums Nr. 3, S. 154 ff. (Staatsarchiv Bern.) Gestorben ist Aberli vermutlich in einem Hause „zwischen den Thoren", d. i. am heutigen Bubenbergplatz. Das Verzeichnis der Hintersassen, „so Burgerzettel haben", von 1784 vermerkt Aberli als im I. Quartier wohnhaft: „zwischen den Thoren im Hause des Fr. Jonquiere". Auf einer Zeichnung von unbekannter Hand im Kunstmuseum in Bern, die den Platz zwischen den Toren wiedergibt, ist das Haus als Wohnstätte Aberlis bezeichnet. Die Populationstabelle von 1764 (wie das eben erwähnte Verzeichnis im Staatsarchiv Bern) verzeichnet Aberli mit Frau, Tochter und Dienstmagd als wohnhaft an der Hormannsgasse (Postgasse) Sonnseiten Nr. 123, und eine wahrscheinlich noch frühere Notiz in einem Rezeptbuch, Mss. Hist. Helv. XVII 233 der Stadtbibliothek Bern, besagt, dass Aberli in Meister Meyer des Glasers Haus an der Kesslergasse ganze Assortiments von Farben in Müschelchen oder auch stückweise verkaufte. Die Kupferplatten lassen sich anhand von Familienpapieren (Priv. Bes. Bern) bis 1844 im Besitz der Familie Heinrich Rieters nachweisen.

160) Beilage Nr. III.

161) Allgem. Deutsche Bibliothek, Bd. 54, 1783, S. 607.

162) Meusel, Miscellaneen, V. 1787, S. 372.

163) Petitpierre, Eine Reise nach dem Berneroberland 1783, a. a. O. S. 12 „Unerbauliches vom Brotneid bernischer Künstler".

164) Breitbart, Oswei, Johann Valentin Sonnenschein. Diss. phil. Zürich 1912. Sonnenschein ist der Schöpfer jener Porträtbüste Aberlis, die sich auf der Stadtbibliothek in Winterthur befindet. Breitbart erwähnt sie nicht.

165) Rieter, a. a. O. S. 263 ff. sagt: „Dieser Wunsch" — Errichtung einer öffentlichen Kunstsammlung — „wurde um so viel lebhafter, da Aberli eben im Fall war einem solchen Kabinet acht sehr schöne grosse Bilder von Rugendas für äusserst mässige Preise zu verschaffen. Berns kluger und weitsehender

Schultheiss Sinner nebst einiger andern Gliedern der Regierung hatten Gründe genug dieses Projekt zu unterstützen, aber die Regierung bestand aus zu viel Gliedern, als dass ein solcher Gedanke hätte ausgeführt werden können". Friedrich Sinner (1713—1791) war Schultheiss von 1771 bis zu seinem Tode. Die Angelegenheit scheint aber nicht vor den Rat gebracht worden zu sein; wenigstens hat die Nachforschung in den entsprechenden Ratsmanualen zu keinem Resultat geführt. Indessen war Aberli einmal in Besitz von Gemälden des Rugendas, was aus folgendem Aktenstück hervorgeht: Memorial der Kaufhaus Direktion Nr. 3 (Staatsarchiv Bern) S. 51 „December 1777 H. Aberli, ℔ Zoll. Ueber die Frag, ob H. Aberli der Mahler allhier den ℔ Zoll von dem zu Coppet erkauften und wieder verkauften Rugendasischen Tableau bezahlen soll ? ward erkennt: Diese und dergleichen Handlungen als ein Accessorium seiner Kunst der Kunst-Mahlerey betrachtet, solle keinen Pfund-Zoll bezahlen. Diejenigen aber, so mit Mahlereyen handelen, und die Kunst nicht betreiben, sollen davon den ℔ Zoll zu bezahlen gehalten seyn".

166) Füesslin, a. a. O. III. S. 229.

167) Beilage Nr. IV. Die Annahme, dass Wäber der Verfasser des Gedichtes sei, teilt namentlich der bekannte Sammler Dr. Th. Engelmann in Basel; er weist auf das schlechtgeschriebene Deutsch hin und auf die vielen fremden geographischen Namen.

168) (Horner J. und Wagner S.) Das Leben des Malers Johann Weber von Bern. XVII. Neujahrsstück der Künstler-Gesellschaft Zürich 1821. S. 12.

169) Waser, Hedwig, Ulrich Hegner. Halle a. S. 1901. S. 192.

170) Krieger, Bogdan, Friedrich der Grosse und seine Bücher. Berlin und Leipzig 1914. S. 181.

171) (Wagner, Sigmund), Vorschlag wie durch eine öffentliche Kunstausstellung den Künstlern und der Industrie in der Schweiz überhaupt und besonders in Bern wieder könnte emporgeholfen werden. Bern. 1804. Vgl. auch: Verzeichniss der Kunstwerke und andrer Gegenstände der Kunst- und Industrie-Ausstellung in Bern, welche eröffnet worden den 25sten Jun. 1804. Bern. 1804. Als von Aberli findet sich darin verzeichnet unter Nr. 41 „Die Schermenmühle in Bern", in Oehl". Nr. 42 „Zwey Aquarell Zeichnungen; bernische Bauernhäuser darstellend". Nr. 43 „Die Verwandlung des Narcissus in die Blume gleichen Namens, in Oehl. Die Composition ist nach Joseph Werner von Aberli ins Kleine gebracht, und von Rieter vollendet".

172) Vgl. Dézallier d'Argenville, Antoine, Joseph. Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris 1745—1752; Deutsche Ausgabe, Leipzig 1767. I. Vorläufige Abhandlung über die Kenntnis der Zeichnungen und Gemälde. (Stützt sich auf: Félibien, André, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Paris 1666 und Piles, Roger de, Abrége de la vie des peintres. Paris 1690.) Ferner Sulzer, J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1771—1774, II. 739 ff. und Füessli, Joh. Rudolf, Allgemeines Künstler Lexikon, Zürich 1763, S. XI.

173) Prange, Christian Friedrich. Entwurf einer Akademie der bildenden Künste. Halle, 1778, I. S. 22.

174) Goethe, J. W. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Kunstschriften II, Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe S. 59 ff.

175) Ulrich Hegner äussert sich über den „eigenthümlichen Geist", der aus den Landschaftsbildern Aberlis spricht. Siehe: Ueber die Kunstausstellung zu Bern. Journal für Litteratur und Kunst I, 1805, S. 38 ff.

176) Rieter, a. a. O. S. 43.

177) Z. B. Hirschfeld, C. C. L. Briefe die Schweiz betreffend Neue und vermehrte Ausgabe, Leipzig 1776. S. 151 ff. und 244 ff.

178) Abgesehen von den spätern reizvollen Trachtenbildchen eines Lory, König usw. hat bereits um 1774 Gottfried Locher (1730 ca.—1795) solche geschaffen, die in jeder Hinsicht die Aberlischen übertreffen. Vgl. die Abbildungen Neues Berner Taschenbuch 1911. S. 293 (Schweizer Bauer aus der Landvogtei Murten und Berner Küher.)

179) Gerstenberg, Kurt, Die ideale Landschaftsmalerei. Halle 1923.

180) „Wie der Maler herr ist über Leute aller Art und über alle Dinge" Lionardo da Vinci, a. a. O. 13.

181) Lionardo da Vinci, a. a. O. 52.

182) Gerstenberg, a. a. O. S. 3 ff.

183) Gramm, Joseph. Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung. Freiburg i. B. 1912. S. 15.

184) Schmidt, Paul Ferdinand, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830, München 1922.

185) Jongh, Johanna de. Die holländische Landschaftsmalerei. Berlin 1905. S. 5 ff.

186) Gerstenberger, a. a. O. S. 134.

187) Füesslin, a. a. O. II. S. 221.

188) Hafner, Kunst und Künstler in Winterthur, a a. O. S. 21.

189) (Heineken, Karl Heinrich, von) Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1768—1769. I. S. 115.

190) Stübel, Moritz. Der Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele und seine sächsischen Prospekte. Leipzig und Berlin 1914.

191) Friedländer, Walter. Claude Lorrain. Berlin 1921. S. 6.

192) Zemp, a. a. O. S. 214.

193) Prange, a. a. O. I. S. 22 ff.

194) Friedländer, a. a. O. S. 161.

195) Prange, a. a. O. I. S. 220.

196) Ebenda S. 223.

197) Goethe, J. W. Kunstschriften II, Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe S. 767.

198) Vgl. hiefür und für nachfolgendes Zemp, a. a. O. S. 206 ff.

199) Schmidt, a. a. O. S. 88.

200) Ein genaues Verzeichnis der in Oel gemalten Aberlischen Landschaften ist nich soweit gediehen, dass es hier abgedruckt werden könnte. Viele Bilder sind in Privatbesitz recht schwer zugänglich, zudem oft genug Aberli bloss zugeschrieben, so dass von Fall zu Fall eingehende Untersuchungen angestellt werden müssen.

201) Aberli liess sich z. B. durch zwei Schüler der Dresdner Akademie, Friedrich Christian Klass (1752—1827) und Johann Christian Klengel (1751 bis 1824) von den beiden in der dortigen Gemälde-Gallerie aufbewahrten Bildern von Claude Lorrain „Flucht der heiligen Familie" und „Sicilianische Küstegegend" Kopien anfertigen. Vgl. Rieter, a. a. O. S. 262.

202) Siehe Anmerkung 157.

203) Jakob Horner (1772—1831) Professor am Gymnasium in Zürich leitete die Herausgabe der Neujahrsstücke. Wagner war wie bereits früher bei der Herausgabe des Helvetischen Journals für Litteratur und Kunst sein Mitarbeiter und vermittelte hauptsächlich Nachrichten über das Kunstleben in Bern. Er hatte seinerzeit an den Akademie-Studien der Berner Künstler teil-

genommen und von Aberli Ratschläge erhalten. Mülinen, a. a. O. S. 77 erwähnt eine Zeichnung von Wagner mit dem Vermerk: „Mon premier dessin, approuvé par Aberli".

204) Leben Johann Ludwig Aberlis von Winterthur. XIII. Neujahrsstück der Künstlergesellschaft Zürich 1817. S. 9.

205) Tafel I ist bezeichnet: „geäzt d'Schukar. 96.", Tafel II: „grav. de Schukar. 96:", doch liess sich dieser Stechername, der möglicherweise auch derjenige des Verfassers des Handbuches ist, bis jetzt nicht eruieren. Das in meinem Besitz befindliche Exemplar stammt aus Leipzig.

206) Handbuch der Zeichen- ... und Radirkunst. S. 93.

207) Diese Tafeln zum 2. Heft fehlen leider in dem vorliegenden Exemplar; sie sind jedoch im Textteil S. 93 ff. ausführlich beschrieben.

208) Bister ist eine Russtinte, Sepia ein Extrakt aus der Blase des Tintenfisches, häufig wurde aber eine Mischung vorgenommen, die den Namen Sepia behielt. Vgl. Meder, a. a. O. S. 69 ff.

209) Auch die englische Aquarelltechnik ging im 18. Jahrhundert von ein paar wenigen Farbtönen aus und gestaltete sich erst nach und nach reicher. Vgl. Brieger, Lothar, Das Aquarell, seine Geschichte und seine Meister. Berlin o. J. S. 87. Der einfachern Färbung wegen werden öfters frühe Abzüge von den I. Platten der Aberlischen „Vues" als Nachstiche angesehen.

210) Schon J. C. Füesslin schreibt a. a. O. III, S. 208: „Es sind nicht so fast Kupferstiche, als Gemählde".

211) Brief Aberlis an Salomon Gessner vom 3. März 1768: „... meine absicht ist Colorierte handzeichnungen hiemit, so viel wie möglich, nachzuahmen ...". Siehe Anmerkung 125.

212) Brieger, a. a. O. S. 78 ff., ferner S. 88.

213) Brieger, a. a. O. S. 122 bezeichnet besonders Claude Hoin (1750—1811) und Jean Baptiste Huet (1740—1810) als in der Technik ihrer Aquarelle ganz von Wille abhängig. Hier ist es indessen wichtig, auf J. Philipp Hackert (1737—1807) und besonders auf Balthasar Anton Dunker (1746—1807) hinzuweisen, die beide dem eigentlichen Schülerkreise Willes angehören.

214) Lairesse, Gerhard de, Neueröffnete Schule der Zeichnungskunst etc. Nebst einem Berichte von Zubereitung und Gebrauch der Wasserfarben. Leipzig 1745.

215) Handbuch der Zeichen- ... und Radirkunst, a. a. O. S. 90.

216) Ein dem Aberlischen in einiger Hinsicht verwandtes Verfahren besonders für scenografische Zeichnungen beschreibt H. Gautier in seinem wiederholt aufgelegten Werklein: L'art de laver, ou la nouvelle Maniere de peindre sur le papier. Lyon, 1687. Hier zitiert die Brüsseler Ausgabe von 1708. Obwohl Hubert Gautier zwischen lavieren und illuminieren deutlich zu unterscheiden weiss und Körper- und Farbgebung theoretisch auseinanderhält, so ist doch sein Verfahren praktisch nicht so reinlich und konsequent wie dasjenige von Aberli. Einzelne Partien der Zeichnung (es handelt sich hauptsächlich um Pläne) werden bloss getuscht, andere nur gefärbt, manchmal ist beides verbunden oder es wird die Farbe mit Tusche gemischt.

217) Histoire de l'Academie des Sciences de Paris, 1666—1699, Bd. 9. S. 635 ff.

218) Pernety, Antoine-Joseph, Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure; avec un Traité pratique des differentes Manieres de peindre. Paris 1757. Deutsche Ausgabe: Des Herrn Pernety Handlexikon der Bildenden

Künste, etc Nebst einer practischen Abhandlung von den verschiedenen Arten zu malen. Berlin, 1764.

219) Abhandlung über alle Arten der practischen Mahlerei, nebst einer Anweisung zur Farbenmischung und einer besonderen Anleitung zur Colorierung der Landschaften. Aus dem französischen des Herrn de la Hire. Bayreuth, 1796.

220) Ebenda S. 15.

221) Schweizer Journal I. Stück, 1770, S. X. Ferner: Allgemeine Deutsche Bibliothek, Anhang zum 13.—24. Bande (1769—1773). S. 1225.

222) Sommerlatt, C, von. Adressenbuch der Republik Bern. Bern, 1836, S. 184. Missverstanden, wahrscheinlich aus: Wagner, Sigmund. Bericht über die im Julius 1830 gehaltene Kunst Ausstellung in Bern. Bern, 1830. S. 23.

BEILAGEN

Beilage I.

Privileg von 1766 an J. L. Aberli.
Teutsch Spruchbuch PPP 711. Staatsarchiv Bern.

PRIVILEGIUM.

Wir Schultheiss und Rath der Stadt und Respublica Bern, thun kund hiemit; demnach Johann Ludwig Aberli, der in hiesiger Haubtstadt sich aufhaltende Mahler, Uns in Unterthänigkeit vorstellen lassen, welcher gestalten derselbe vorhabens sich befinde, die verschiedenen Zeichnungen nach der Natur, theils von seltenen „theils dann von angenehmen Gegenden, so er gesammlet, nach und nach in Kupferstechen" und zwar auf solche Weise und Art, dass sie gemahlte Zeichnungen vorstellen und dabey dann in Unterthänigkeit nachgeworben, dass wegen besorgendem Nachdruck, Wir denselben mit einem beliebigen Privilegio begünstigen möchten. Dass darauf hin Wir dem bemelten Mahler Johann Ludwig Aberli in Gnaden willfahret, und mithin ihm andurch ein Privilegium exclusivum auf zehen Jahr ertheillet, krafft dessen dann so wohl der Nachdruck dieser von ihm ausfertigenden gemahlten Kupferstichen, in Unseren Landen, und die Einbringung etwann äussert Lands nachgemachter, bey Confiscation der vorfindender Exemplarien verboten, und dabey annoch der, so solche debitieren würde, mit einer Buss von fünfzig Thaleren beleget werden solle. In Krafft dessen, haben Wir unser Stadt Secret Insigel hirauf truken lassen. Geben den 6ten Xbris 1766.

Beilage II.

Privileg von 1778 an S. Freudenberger und J. L. Aberli.
Ausfertigung im Original in der Sammlung Dr. Engelmann. Kunstmuseum Bern.

PRIVILEGIUM EXCLUSIVUM.

Wir Schultheiss und Rath der Stadt und Republic Bern, thun kund hiermith; demnach Unser Liebe und Getreue Burger Sigmund Freudenberger, und Johann Ludwig Aberli von Winterthur, in hier sich aufhaltend, beyde Kunstmahler, Uns in aller Ehrerbietung vorstellen lassen, wie dass Sie Beyde schon seit einicher Zeit verschiedene Kupferstiche zum colorieren verfertigt, und herausgegeben, die theils in Figuren, theils in Prospecten bestehen; Mit

unterthäniger Bitte, Uns belieben und gefallen möchte, Jhnen sowohl für diese verfertigten als noch zu verfertigende Kupferstiche ein Privilegium zu ertheilen.

Dass Daraufhin Wir denen Jmpetranten aus vorwaltenden günstigen Betrachtungen in Jhrem dissörtigen Begehren willfährig entsprochen, und das anverlangte Privilegium Exclusivum auf fünfzehen Jahr lang dahin ertheilt, dass nebst darauf gesetzter Confiscation unter Einer Straaf von fünf und zwanzig Thaleren zu Handen des Verleiders, jedermänniglich verboten seyn solle, während dieser Zeit der fünfzehen Jahren Nachstiche Jhrer Estampes in Unseren Städt und Landen zu verkaufen und zu Debitieren. In Krafft dessen Wir gegenwärtiges Privilegium mit unserem Stands Jnsiegel verwahrt und geben den 24. February 1778.

Beilage III.

Privileg von 1786 an H. Rieter.
Ausfertigung im Original in der Sammlung Dr. Engelmann. Kunstmuseum Bern.

PRIVILEGIUM EXCLUSIVUM

für Heinrich Rieder für den Nachtruk der Kupferplatten verstorbenen Kunstmahlers Aberli.

Wir Schultheiss und Rath etc. etc. thun kund hiemit, demenach Uns der in hier sich aufhaltende Kunstmahler Heinrich Rieder in Ehrerbietung vorstellen lassen, dass er die Kupferplatten über die Prospekte des sel. verstorbenen Kunstmahlers Aberli käuflich an sich gebracht, mit Bitt, ihme das gleiche Privilegium zur Hintertreibung des Nachdrucks und Contrafaction dieser Aberlischen Prospekten zu ertheilen, welches Wir dem Kunstmahler Aberli Anno 1778 ertheilt haben, dass daraufhin Wir dem Supplicanten dahin willfahret, dass er nebst darauf gesetzter Konfiscation und einer Strafe von fünf und zwanzig Thaleren zu Handen des Verleiders jedermann verbotten seyn soll während der Zeit von fünfzehn Jahren Nachstiche dieser Prospecten in unsern Städt und Landen zu verkaufen und zu debitieren.

Jn Kraft a. do. 25 Novb. 1786.

Beilage IV.

Auf

ABERLI'S TOD

(starb zu Bern den 17. Oktober 1786 im 63ten Jahre seines Alters.)

Von einem Freunde.

Gross und herrlich sind des Schöpfers Werke
Ueberall in seiner ganzen Welt
Sind voll Güte, sind zugleich voll Stärke
An dem Maranon (x) wie an dem Belt.

Tief sind eingedrukt der Weisheit Spuren,
Die kein menschlicher Verstand erreicht,
Dort am Mitchigans (xx), so wie auf Fluren,
Wo der müde Stier am Joche keucht.

(x) Der Maranon in Südamerika — bekannter unter dem Namen des Amazonenflusses — wird, wohl mit Rechte, für den grösten Fluss gehalten.

(xx) Eine der ödesten und kältesten Gegenden hinter Kanada.

4.

Doch das Grosse der Natur — das Schöne,
Das nur einzeln überall erscheint,
Jede lachend — schauervolle Scene
Jst in Dir, Helvetien ! vereint.

Ha' du zeigst der Pole ew'gen Winter,
Zeigst die Frucht, die heisses Klima zeugt;
Pflanzen hier, der wärmern Sonne Kinder,
Dort das Horn (x), von keinem Stral erweicht.

Hier stürzt sich von seinen Felsenwällen
Vater Rhein mit ungeschwächter Kraft,
Wie sich stürzen in des Weltstroms Wellen
Jünglinge von wilder Leidenschaft.

Siehst Du nicht des Lauterbaches Fallen,
Von dem Donner seines Sturzes taub,
Siehst die Regenbogen zitternd wallen,
Aufgelöst den Wasserstral in — Staub ?

(x) Das Schrekhorn.

5.

Unerreicht von allen Berge-Riesen,
Wie ein Friedrich in der Fürsten Chor
Unbetreten von der Kühnsten Füssen,
Rekt der Montblanc (x) dort sein Haupt empor.

Doch wer mag den kleinsten Reiz besingen,
Der dich, Land der Eidgenossen ! schmückt ?
Sich hinan zu deinen Wundern schwingen,
Denen Gott ein Siegel aufgedrückt ?

Ach' wie steht man mit gerührtem Herzen
Da vor deinem grossen Schauerbild !
Fühlt angstvolle Freude — süsse Schmerzen,
Bis uns der Betäubung Nacht umhüllt !

Und du wagtest, dieses Land zu malen,
Aberli ! dein grosses Vaterland ! —.
Tauchtest du in Gottes Sonnenstralen,
Freund ! den Pinsel ein, mit kühner Hand ?

(x) In Savoien.

6.

Wagtest, sie dem Kupfer einzuäzen,
Jene grosse herrliche Natur !
Brauchts, ein Denkmal dir, o Freund ! zu sezen ?
Denkmal ist dir deine Schweizerflur.

Wer durchwandert jene grossen Scenen,
Und spricht nicht: so stellte Er sie dar!
„Ja, fällt der Gefährte ein mit Thränen —
„So umfasst Er sie! so warm! so wahr!"

Ha! so lange Ström' aus Wolken fallen (x)
Und die Jungfrau (xx) dort den Himmel küsst,
Wird der Name, Aberli, erschallen,
Werden deine Künstlerhand vermisst.

Und, als du erschienst vor Gottes Throne,
Sprach er: Sohn! ia, deine Kunst gewann
Der Anbeter viele mir! — zum Lohne
Ueberschaust du nun den grössern Plan!

(x) Manche Quelle stürzt sich so hoch herab, dass sie aus den Wolken zu fallen scheint.

(xx) Eine der höchsten Eisspizen.

Beilage V

Zur Datierung benutzte

ANZEIGEN ABERLISCHER BLÄTTER.

Abkürzungen:

Allg. D. Bibl. = Allgemeine Deutsche Bibliothek.

Meusel. = Miscellaneen artistischen Inhalts, herausgegeben von Johann Georg Meusel.

N. Bibl. = Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste.

1766 6. Okt. Privilegium auf 10 Jahre. In Kupfer zu stechen: „Zeichnungen nach der Natur, theils von seltenen, theils dann von angenehmen Gegenden".

1767 N. Bibl. IV 2. St. S. 351 „Mit zween Blättern Vuë de Nidau et du Lac de Bienne und Vuë prise du Chateau de Thun, von C. G. Guttenberg radirt, ist der Anfang gemacht".

1768 3. März Brief. Aberli an Salomon Gessner. „Ich bin willens einige Zeichnungen nach der Natur, auf die Art wie ich hiemit die habe Ihnen einen Versuch anzubieten, herauszugeben, meine absicht ist Colorierte Handzeichnungen hiemit, so viel wie möglich Nachzuahmen; allein dazu war mir ein Kupferstecher nöthig, der mit Ihrer leichten und Mahlerischen nadel radierte. Herr Guttenberg ist mir zu Kupfer Stecherisch, vieleicht aber da Er sich jetz in Paris befindet, wird es in kurtzem besser gehen".

1770 Januar Schweizer Journal, 1. St. Geschrieben wohl noch Ende 1769: Vor zwei Jahren 2 Platten: Thun und Nidau. „Unter anderen Platten die entweder schon würklich fertig, oder es mit nächstem seyn werden" 2 neue: Oberhasli und Brienz.

1770 28. Mai — Kunstzeitung der Kayserl. Akademie zu Augsburg. 22. St. S. 175 ff. „Seine ersten Stücke sind: Vue de Nidau & du Lac de Bienne, und Vue, prise du Château de Thoun".

1771. 8. Februar — Brief. Aberli an Salomon Gessner. „Monsieur Pfeninger Vous doit avoir remis, outre les deux vues de Berne, celle de Brientz".

1771 Februar — N. Bibl. XII. S. 328 „Wir haben schon zu seiner Zeit Herrn Aberli zwey halbgeätzte und illuminirte Schweizergegenden angekündiget. Seit kurzem hat er diese durch sechs neue vermehret": Staubbach, Grindelwaldgletscher, Bern, von Norden, Oberhaslital, Bern, auf den Schanzen, Brienz.

1769—1773 — Allg. D. Bibl. Anhang zum XIII. bis XXIV. Bd. 1769—73 2. Abth. (1776) S. 1225. Grindelwaldgletscher, Brienz, Staubbach, Thun, Nidau, Bern, auf den Schanzen, Oberhaslital, Bern, von Norden.

1773—1777 — Allg. D. Bibl. Anhang zum XXIV. bis XXXVI. Bd. V. Abth. S. 805 ff. Hr. J. L. Aberli hat seit 1767 auf zehn Blättern, zehn schweizerische Gegenden herausgegeben, welche von Guttenberg, Pfenninger und Dunker radiert, von ihm selbst aber mit Farben der natur gemäss, meisterhaft erleuchtet sind, so dass man sie für schöne, mit Wasserfarben gemalte Landschaften ansehen könnte. Sie stellen folgende Gegenden dar:" Nidau, Thun, Staubbach, Grindelwaldgletscher, Bern, von Norden, Oberhasli, Bern, auf den Schanzen, Brienz, Vevey, Lausanne.

1776 Febr. — N. Bibl. XVIII. S. 331. Zwei neue: Vue de Vevey, dessiné par J. L. Aberli et gravé par B. A. Dunker und Vue de Lausanne. In gleicher Manier Schweizer Landtrachten: „ein Bauer und ein Bauernmägdchen".

1778 24. Febr. — Privilegium auf 15 Jahre. „Kupferstiche zum colorieren, .. theils in Figuren, theils in Prospecten".

1779 — Meusel. I. H. S. 18. „Er ist gegenwärtig mit Vollendung zweyer Blätter beschäftiget, die grösser sind als die zehen Stücke, welche bereits von ihm erschienen sind; nämlich": Bern, auf den Schanzen, Bern, von Norden, Vevey, Lausanne, Thun, Nidau, Oberhaslital, Brienz, Grindelwaldgletscher, Staubbach.

1782 — Meusel, 10. H. S. 233 ff. Schreiben aus Bern vom 19. Oktober 1781. Erlach und Yverdon. „Sie wurden zu Anfang des Jahres 1779 fertig". „Ferner hat Herr Aberli die verschiednen Bauertrachten des Kantons Bern in sechs sehr artigen, gut illuminirten, 7 Zoll hohen und 5 Zoll breiten Stücken geliefert, die allerdings eine nähere Anzeige verdienten".

1782 — Meusel, 11. H. S. 287. Rieter. „Petites Vües choisies pour ceux qui commencent a dessiner prise d'apres nature par J. L. Aberli et gravées par H. Rieter. I. Cahier sind mit dem Titelblatt 5 artige Blättchen und gute Studien nach der Natur leicht und angenehm für Anfänger".

1783 N. Bibl. XXVIII. 1. St. S. 339 ff. Sammlung einiger Aussichten in der Schweiz, nach der Natur gezeichnet, Bern zu finden bei Aberli und Rieter. (Der Titel ist übersetzt, eine deutsche Ausgabe lässt sich nicht nachweisen.) Rieter: Petites vues. Erlach, Yverdon.

1783 Allg. D. Bibl. LIV. 2. St. Schreiben vom 26. Mai 1783. 10 kleine Ansichten, Winter 1782/83: Wimmis.

1783 Okt. Reise nach dem Berner Oberland 1783 nach den Aufzeichnungen von Abraham Henri Petitpierre. Neues Berner Taschenbuch 1918. S. 167: Wimmis soll bald in Angriff genommen werden.

1786 N. Bibl. XXXII. 1. St. S. 131: „Aberli hat seine herrlichen radirten und nach der Natur colorirten Blätter durch zwei sehr grosse Blätter vermehret. Vuë à Mouri und Vuë du Chateau de Wimmis, so dass ihrer nunmehro 4 von dieser Grösse vorhanden sind".

VERZEICHNIS

der hauptsächlich benutzten Literatur.

(Aberli und Rieter.) Collection de quelques vues, dessinées en Suisse d'après nature. Berne, 1782. (Erstausgabe.)
Collection de quelques vues, dessinées en Suisse d'après nature par J. L. Aberli. Berne, 1782. (2. Ausgabe.)

Abhandlung über alle Arten der practischen Mahlerei, nebst einer Anweisung zur Farbenmischung und einer besonderen Anleitung zur Colorirung der Landschaften. Aus dem Französischen des Herrn de la Hire. Bayreuth 1796.

Baden, Torkel. Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn. Leipzig, 1797.

Beiträge zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerkes in Bern im 15., 16. und 17. Jahrhundert. Festschrift der Bern. Künstlergesellschaft zur Eröffnung des Kunstmuseums. Bern, 1879.

Bibliothek, Allgemeine deutsche. Leipzig, 1765 ff.

Bibliothek (Neue), der schönen Wissenschaften und der freyen Künste.— Leipzig, 1765. ff.

Brieger, Lothar. Das Aquarell, seine Geschichte und seine Meister. Berlin o. J.

Courboin, François. L'estampe française. Graveurs et Marchands. Bruxelles et Paris, 1914.

Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph. Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris, 1745—1752. Deutsche Ausg. Leipzig, 1767.

Dresdner, Albert. Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie. München, 1915.

Dübi, Heinrich. Der Alpensinn in der Litteratur und Kunst der Berner. Neujahrsblatt d. Litterarischen Gesellschaft. Bern, 1902.

Ebel, J. G. Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweitz zu bereisen. 2. Auflage. Zürich 1804.

Feller, Richard. Das Berner Volk in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bern, 1920.
Fischer, Henry, de. Le portrait bernois. Bâle 1920—1921. (Vorwort von C. v. Mandach.)
Friedländer, Walter. Claude Lorrain. Berlin, 1921.
Füessli, Joh. Rud. Allgemeines Künstler-Lexikon. Zürich, 1763.
Füessli, Joh. Caspar. Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. Zürich, 1769—1779.
Gautier, H. (de Nismes). L'art de laver, ou la nouvelle Manière de peindre sur le papier. Lyon 1687. Hier zitiert neue Ausgabe, Bruxelles, 1708.
Geilfus, G. Kulturgeschichtliches von Winterthur aus dem XVIII. Jahrhundert. Neujahrs-Blatt von der Stadtbibliothek Winterthur, 1882.
Geiser, Bernhard. J. Ludwig Aberli und sein graphisches Werk. Separatabdruck aus „Das Graphische Kabinett", Heft 3, Winterthur, 1923.
Gerstenberg, Kurt. Die ideale Landschaftsmalerei. Halle 1923.
Gerster, L. Adrian Zingg und seine Blätter. Buchkunst, Zeitschrift für Exlibrissammler und Bücherfreunde. IV. Jahrgang. Zürich, 1907.
— Die Schweizerischen Bibliothekzeichen. Kappelen, Ct. Bern, 1898.
Goethe, J. W. Kunstschriften. Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, Leipzig, 1910—1912.
Goncourt, Edmond et Jules, de. Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts. München 1921.
Gramm, Joseph. Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung. Freiburg i. B. 1912.
Gruner, Gottlieb Sigmund. Die Eisgebirge des Schweizerlandes. Bern, 1760.
Hafner, Albert. Kunst und Künstler in Winterthur. I. Neujahrs-Blatt von der Bürger-Bibliothek in Winterthur, 1872.
— Das Hafnerhandwerk und die alten Oefen in Winterthur. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Winterthur, 1876 und 1877.
Haller, Gottl. Emanuel, Bibliothek der Schweizer-Geschichte. Bern, 1785—1787.
Handbuch der Zeichen- Maler- Illuminir- Aez- und Radirkunst. Heft I u. II. Leipzig, 1797.
Hauser, Kaspar. Alt-Winterthur, Geschichts- und Kulturbilder. Winterthur 1921.
(Heineken, Karl Heinrich, von.) Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig, 1768—1769.
(Heinzmann, J. G.) Beschreibung der Stadt und Republik Bern. Bern, 1794.
Herrliberger, David. Neue und vollständige Topographie der Eydgnosschaft, 3 Teile, Basel u. Zürich 1754—1777.
Hirschfeld, C. C. L. Briefe die Schweiz betreffend. Neue vermehrte Ausgabe, Leipzig 1776.
— Neue Briefe über die Schweitz. Kiel, 1785.
(Horner, J. J.) Leben Felix Meyers von Winterthur. II. Neujahrsstück der Künstler-Gesellschaft in Zürich, 1806.
Huber u. Rost. Handbuch für Kunstliebhaber u. Sammler. Zürich 1796—1808.
Hüsgen, Heinrich, Sebastian. Artistisches Magazin. Frankfurt a. M. 1790.
Jongh, Johanna, de. Die holländische Landschaftsmalerei. Berlin 1905.
Kataloge. Versteigerungskataloge 1919—24 Mincieux et Kündig, Genf. Muriset-Gicot, Genf; Hollstein & Puppel, Berlin. Lagerkataloge v. Gutekunst & Klipstein, Bern; Lagerkatalog No. 49 von Halle, München.
Künstlerlexikon, Schweizerisches. Frauenfeld, 1905—1915.

Kunst, Hundertfünfzig Jahre deutscher. 1650—1800. Berlin, o. J.
Kunstzeitung der Kayserlichen Akademie zu Augsburg. I. Augsburg 1770.
Lairesse, Gerhard de. Neueröffnete Schule der Zeichnungskunst etc. Nebst einem Berichte von Zubereitung u. Gebrauche der Wasserfarben. Leipzig 1745.
Le Blanc, Ch. Manuel de l'Amateur d'Estampes. Paris 1845—89.
Lexikon, historisch-biographisches, der Schweiz. 1. und II. Band, Neuenburg, 1921—1924.
Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Bd. XV—XVII. Wien 1882.
Lonchamp, F. C. L'Estampe et le Livre à Gravures. Lausanne o. J. (1920).
Mannichfaltigkeiten, Oberrheinische. Basel 1781 ff.
Meder, Josef. Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. Wien 1919.
Meiners, C. Briefe über die Schweiz. 2. A. Berlin 1788.
Meusel, Joh. Georg. Miscellaneen artistischen Inhalts. Erfurt 1779—1787.
Meyer, Julius. Allgemeines Künstler-Lexikon. A-Bezzuola. Leipzig 1870 ff.
Milliet, E. W. Die schweizerische Landschaft als Grundlage der Fremdenindustrie, Separatabdruck aus der „Zeitschrift für schweizerische Statistik und Volkswirtschaft", 59. Jahrg., Heft I, 1923.
(Morf, Heinrich). Aus der Geschichte des Waisenhauses Winterthur. Neujahrsblatt der Hülfsgesellschaft v. Winterthur, 1871.
Mülinen, Wolfgang Friedrich, von. Von ältern bernischen Portraits und Portraitisten. Neues Berner Taschenbuch 1916.
Nagler, G. K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München 1835—1852.
Ochsenbein, Rud. Samuel Hieronymus Grimm. 1733—94. Slg. Bern. Biogr.
Pernety, Antoine Joseph. Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un traité pratique des différentes manières de peindre. Paris 1757. Deutsche Ausgabe, Berlin 1764.
Prange, Christian Friedr. Entwurf einer Akademie der bildenden Künste. Halle, 1778.
Reise nach dem Berner-Oberland 1783, nach den Aufzeichnungen von Abraham Henri Petitpierre, franz. Pfarrer in Basel. Herausgegeb. u. m. Anmerk. versehen von Prof. Dr. Ed. Bähler. Neues Berner Taschenbuch 1918.
Riegl, Aloïs. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien, 1908.
Rieter, Heinrich. Biographie des Mahlers Joh. Ludwig Aberli von Winterthur. Helvetisches Journal für Litteratur und Kunst. 3 Hefte. Zürich, 1802—1804.
(—) Leben Joh. Ludwig Aberlis von Winterthur. XIII. Neujahrsstück der Künstler-Gesellschaft in Winterthur, 1817.
Sandrart, Joachim v. Teutsche Akademie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675—1679.
Schmidt, Paul Ferdinand. Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830. München, 1922.
Schweizer Journal Bd. I. Bern, 1770.
Sinner, J-R. de Ballaigues. Berne au XVIIIe siècle. Extrait d'un volume inédit du Voyage dans la Suisse occidentale (1781). Berne, 1853.
Sulzer, J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1771—1774.
Stübel, Moritz. Briefe von und über Adrian Zingg. Monatshefte f. Kunstwissenschaft. Bd. IX. Leipzig 1916.
Thieme, Ulrich und Becker, Felix. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. I—XVIII. Leipzig 1907—1924.

Troll, Joh. Conrad. Geschichte der Stadt Winterthur. Winterthur, 1840—1850.
Türler, H. Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart. Bern, 1897.
Wäber, A. Zur Geschichte des Fremdenverkehrs im Oberlande. 1763—1835. Separatabdruck a. d. Jahrbuch d. Schweiz. Alpenclub. 39. Jahrgang.
Walthard, Rodolphe. Description Topographique et Historique de la Ville et des Environs de Berne. Berne, 1827.
Weese, A. Festschrift zur Feier des 100jährigen Bestehens der Bernischen Kunstgesellschaft. Bern, 1913.
— Die Alpen und ihre schweizerischen Maler. Separatabdruck aus Nr. I der „Alpina" vom 15. Januar 1923.
Wille, J. G. Mémoire et Journal. Publiés par Georges Duplessis etc. Paris, 1857.
Zemp, J. Die Schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen. Zürich, 1897.
Zesiger, Alfred. Das bernische Zunftwesen. Bern, 1912.